Die Wirkung der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik um 1500

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Wilfried Thöllden
aus Apolda in Thüringen

Tag der Promotion: 14. Dezember 1938
Tag der Prüfung: 2. Juli 1938

1938

Verlag M. Dittert & Co., Dresden A 16, Pfotenhauerstraße 28/30

Berichterstatter:

Professor Dr. Wilhelm Pinder

Professor Dr. Gerhard Rodenwaldt

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gliederung.

	Seite
Einleitung	6
I. Darstellungen der Geburt Christi	10
II. Tirol	14
III. Riemenschneider	21
IV. Altarzyklen	30
V. Schwaben	37
VI. Freiplastik	44
VII. Veit Stoß	47
VIII. Teilübernahmen	54
IX. Bildwerke in Stein	57
Schluß	63
Anmerkungen (zugleich Literaturnachweis)	67
Katalog	71

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543927_0180

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Anregung Professor Kauffmanns. — In der Art des wissenschaftlichen Vorgehens konnte sich der Verfasser an den Reichtum aufhellender Hinweise in Wilhelm Pinders Plastik-Handbuch halten, ebenso an dessen E. S.-Aufsatz, der ja allen Fragen nach der Wechselbeziehung zwischen Graphik und Plastik die Richtung gewiesen hat.

Es war nicht möglich, dem Text einen Bildteil anzufügen; die Abbildungen der wichtigsten Figuren und Reliefs aber sind leicht zugänglich in den Werken und Katalogen, die man im Anmerkungsabschnitt und in der Zusammenstellung am Schlusse aufgeführt findet. Die Schongauerstiche werden benannt in der von Bartsch eingeführten Reihenfolge, die auch noch die bekannte Veröffentlichung von Lehrs (Graphische Gesellschaft) beibehalten hat.

Einleitung.

Die hohe Kunst des Mittelalters fand ihren vollkommenen Ausdruck in der Gesamtschöpfung der Kathedrale. Malerei und Großplastik waren ihr untergeordnet und so eingebunden, daß sie nicht abgelöst werden konnten, ohne ihren ursprünglichen Sinn zu verlieren.

Unabhängig von der Bauhütte aber entstanden daneben bewegliche Werke, die überall dorthin verschickt wurden, wo man ihrer zu kultischen Übungen bedurfte. Unter ihnen nahmen die liturgischen Meß- und Gebetbücher frühzeitig den ersten Platz ein. Mit dem Anwachsen des geistlichen und gebildeten Laienstandes brauchte man sie mehr und mehr. Wie die Worte sich allmählich zu allerorts gleichverstandenen Prägungen verdichteten, so lebten sich auch feste Bildvorstellungen von den heiligen Geschichten ein: gesteigerte Nachfrage und Allgemeinverständlichkeit schufen die Voraussetzungen für das Werden einer vervielfältigenden Kunst. Es bleibt merkwürdig und bezeichnenend für die mittelalterliche Machtstellung des Bildes vor dem Buchstaben, daß früher als die beweglichen Lettern der Holzschnitt erfunden wurde. Dieser gab jedoch nur das zeichnerische Gerüst, welches nach einer Ausmalung verlangte, bevor er ins Meßbuch oder anderswohin (Anm. 1) aufgenommen werden konnte.

Im Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelte sich — wesentlich nur in Deutschland — aus dem Werkstattbetrieb der Goldschmiede eine Darstellungsart, die bald in stärksten Wettstreit mit dem Holzschnitt treten sollte: der Kupferstich. Zuerst wurde auch diese Fertigkeit, Abzüge von Metallplatten zu gewinnen, benutzt, um Musterblätter und Umrißzeichnungen für die Handwerker beliebig oft herzustellen. Noch der große Namenlose der Jahrhundertmitte, der Meister E. S., schreibt in seinen Stichen eifrig Werke der Malerei und — wahrscheinlich — auch der Plastik ab, um sie als Vorlagen anzubieten. Wenn auch er schon mit seinen Drucken die bunte Vielheit der Erscheinungswelt in die Zweiheit der Schwarzweißwiedergabe zu bannen sucht, kommt er doch darin über Andeutungen nicht hinaus. Diesen folgten die Künstler, welche seine Blätter ausmalten, um sie ähnlichen Zwecken bereit zu machen, wie die Holzschnitte sie früher erfüllten.

Das Werk des Meisters E. S. lebt jedoch nicht nur von den Vorbildern, es besitzt vielmehr ein so ausgeprägt eigenes Gesicht, daß man von einem E. S.-Stil sprechen kann und damit besondere Eigentümlichkeiten der 50er und 60er Jahre unmißverständlich kennzeichnet. Die Wirkung dieses Stiles bestimmt eine jäh bewegte Richtungsvielfalt, ein jugendliches Ungestüm, das noch der Bändigung harrt. Trifft dieser Eindruck das Wesentliche, dann stünde das Werk des Meisters E. S. nicht nur hinsichtlich der Kupferstichtechnik, sondern auch des Stiles in der Frühzeit eines geschichtlichen Wachstums. Und dieses bestätigt die weitere Entwicklung; denn alle Kunstschöpfungen, die sich den E. S.-Blättern anschließen, zeigen eine abgeleitete Form, in welchen das Vorbild zu Ende gedacht wird. So ist besonders in der deutschen Plastik zu bemerken, wie E. S. in höchstem Maße anregend gewirkt hat.

Das große Erbe der graphischen Überlieferung trat Martin Schongauer an. Er ist im Augsburgischen um 1435 (Anm. 2) geboren, tritt aber erst verhältnismäßig spät, nach dem Tode des Vorgängers, Ende der 60er Jahre, mit seinen Stichen an die Öffentlichkeit. Alles weist darauf hin, daß er während einer Gesellenzeit in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters die in vielem ähnliche Technik der Gravierung überlegen zu beherrschen gelernt hat. Diese Voraussetzung hat er mit E. S. gemeinsam, aber schon die ersten Blätter (mit dem steilschenkeligen MS-Monogramm) zeigen den Abstand von aller Graphik vorher. Geschmeidig folgt jetzt die Linie der zartesten Rundung; durch unterschiedliche Schraffuren, besonders die bisher wenig gebräuchliche Kreuzlage der Striche, sind Abtönungen vom reinen Weiß zum samtigen Schwarz erreicht, so daß es dem Grabstichel gelingt, selbst Atmosphärisches darzustellen. Eine neue, gleichsam gefilterte Farbigkeit erhebt den Kupferstich zum „geflüsterten" Gemälde, das — wie Bauch (Anm. 3) betont hat — in unmittelalterlicher Sonderung vom Gewerblichen, Textlichen und Kultischen der Einzelbetrachtung diente.

Ähnlich wie Schongauer die Möglichkeiten der Technik erschöpfte und den vervielfältigenden Druck zur Bildebenbürtigkeit erhob, erfüllte er die „alten Bestrebungen der Deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts nach Bereicherung des geistigen Lebens durch bildliche Anschauung" (Anm. 4).

Zwar hat er die spätgotische Vorstellungswelt mit nur einer neuen Gesamtschöpfung beschenkt. Das ist erstaunlich; denn dieses Blatt, die Versuchung des Heiligen Antonius — durch das Signum als eines der Erstlingswerke ausgewiesen — zeigt eine bildnerische

Erfindungsgabe, der man zahlreiche Zeugnisse zutraut. Aber Schongauers geschichtliche Aufgabe war es, überkommene Bildinhalte zu vertiefen und — zu vollenden. Dazu gebrauchte er die zuständliche Schilderung und die stoffliche Kennzeichnung, welche am besten die Niederlande vermitteln konnten. Dvorak (Anm. 5) beschrieb die Wirkung Rogiers, des Flémaller Meisters und anderer auf die Kunst unseres Meisters; Baldaß (Anm. 6) legte dar, wie im Nachbarlande dem deutschen Spätgotiker das Eigene Besitz geworden sei, und wie Fremdes seinem Werke sich eingeschmolzen habe. Der Schwabe hat ebenso die Mittel der mimischen und physiognomischen Aussage fleißig gelernt, um auch hierin den von E. S. und anderen begonnenen Weg zu Ende zu gehen. Doch in seinen spätesten Stichen sind Vorwürfe gewählt, welche der Wiedergabe des Dramatischen, Häßlichen und Dämonischen entraten können. Aber auch in den Blättern der mittleren Schaffenszeit, welche etwa die Passion Christi darstellen, ist die Ruhe einer in sich beschlossenen und eben erfüllten Schöpfung nicht gestört: denn so groß auch die Anstrengungen der Teufel und bösen Schergen darin sein mögen, mühelos sind sie von den Heiligen besiegt, bevor die Waffen aneinander klingen. Besonders deutlich wird Schongauers noch feste Überzeugung vom Siege des Guten im Hinblick auf ein Werk der Folgezeit, den Michael der Dürerschen Apokalypse, dessen ernsthafte Bemühung die Schwierigkeit des Kampfes versichert; voller Spannung erwartet der Betrachter den Ausgang im Gegensatz zu Schongauers Heiligen, dessen Tat — als Gleichnis dargestellt — keinen Zweifel am Gelingen aufkommen läßt. Spannungslosigkeit ist Zeichen von erfülltem Alter, menschengeschichtlich und stilgeschichtlich gesehen. Schließlich zeigt auch die seinen Gestaltungen eigene gegenseitige Entsprechung eine gebundene Kraft, welche die Geschlossenenheit der Stiche bewirkt. Nicht immer so deutlich wie in der Geißelung B12, deren zwei Hauptschergen untereinander jede Bewegung mit umgekehrten Vorzeichen beantworten, selten so schön wie in den beiden Stichen der Verkündigung B1 und B2, in denen nicht nur Hände und Füße der Maria, sondern ebenso ihr Gewand und die Lilienvase ein Thema umkehren, das im Gabrielblatt angeschlagen wurde.

Schongauer besitzt einen ordnenden Geist. Wie er die verwirrende Vielfalt der E. S.-Zeit in wenige, zielbestimmte Richtungen bändigt, so sammelt er die locker über das Bildfeld gestreuten Menschen und Naturangaben jener Zeit in festgefügte Ordnungen, die sich nebeneinander reihen und nur noch darauf warten, in einer Gruppe vereinigt zu werden. Diesen Schritt zu gehen, hieße aber in den Anfang einer neuen Zeit treten, deren Anliegen es war, alte —

unsichtbare — Bindungen zu lösen, indem sie — unabhängig bauend — im Bilde selbst Mittel und Gipfel schuf.

Schongauers Ordnungen aber einte noch der ungestörte Glaube an die gleiche Abhängigkeit auch alles Dargestellten von dem, was außerhalb des Bildes und außerhalb der Erscheinungswelt das Leben bestimmt.

In ihm kamen die Früchte des Mittelalters zu letzter Reife, seine Kunst trägt, so oder so, die Zeichen des Späten und der Vollendung.

Die Aufgabe dieser Arbeit besteht darin, die Wirkung der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik der Spätgotik zu untersuchen. Der Verfasser konnte ausgehen von den Beispielen, welche Max Lehrs (Anm. 7) gesammelt hat, und diese um reichlich das Doppelte vermehren. Außerdem stützte er sich auf die Forschung Edith Hessigs (Anm. 8), die dem Einfluß des Meisters E. S. nachgegangen ist.

In der Einleitung wurde versucht, die andersartige geschichtliche Stellung der beiden Kupferstecher klar zu umreißen, um daraus eine unterschiedliche Wirkung ihrer Stiche notwendig erscheinen zu lassen: die Kunst des Meisters E. S. regte an, weil sie eine frühe Stufe verkörperte, die Kunst Martin Schongauers zwingt, weil sie die Zeichen der Vollendung trägt. Damit ist es verständlich, daß hier andere Fragen als bei E. Hessig im Vordergrunde stehen müssen. Das Hauptgewicht liegt im Einzelfalle nicht mehr auf dem Beweis der Abhängigkeit, sondern auf dem Hervorheben der Änderungen, die besonders aussagekräftig sind, eben, weil sie nicht andeutende Hinweise ausführen, vielmehr in neue Richtung weisen. Aber auch diese zeigt sich zumeist durch Schongauer bestimmt, jedoch mittelbar, indem nämlich Grundzüge seiner Darstellung, die ihm noch zum Verwirklichen der Geschehenseinheit dienten, aus alter Gebundenheit gelöst und zum neuen Inhalt gestaltet werden. So entwickelt sich aus der Aufzählung Handelnder im Fortschritt der Zeit die Handlung, aus der Wiedergabe Bewegter die Bewegung.

Am wichtigsten jedoch erschien es, den Wandlungen nachzuspüren, welche durch die andere Kunstform bedingt werden. Meister E. S. nahm seinen Ausgang auch — und wesentlich — von der Plastik, seine Stiche leben von der Einzelgestalt selbst dann, wenn sie eine Handlung wiedergeben; es leuchtet ein, daß sie deshalb vor allem wieder auf die Freiplastik wirken konnten; Schongauer dagegen schloß sich einer graphischen Überlieferung an, er denkt im Bildzusammenhang, den in der Holzbildnerei zu verwirklichen das Relief berufen ist. Eine Antwort auf die Frage nach den verschiedenen

Möglichkeiten des spätgotischen Reliefs und ihrer Eigengesetze vorzubereiten, ist ein Hauptanliegen der folgenden Untersuchung.

Im ersten Abschnitt werden einem Stichvorbild, der Heiligen Nacht, alle erreichbaren plastischen Nachschöpfungen gegenüber gehalten, um zu Anfang einen Blick über die verschiedenen Stufen der Übernahme zu geben. Dabei ist kein besonderer Gesichtspunkt maßgebend gewesen, die Holzbildwerke sind ohne Auswahl besprochen und lediglich derart geordnet, wie sie mehr und mehr sich von der Vorlage entfernen.

I. Darstellungen der Geburt Christi.

Die Heilige Nacht (B4) ist eines der frühesten Werke Martin Schongauers. Anmutig stellt sich im zerfallenen Innenraum einer Kirche das heilige Geschehen dar. Josef steht mit der Laterne, das Kindlein zu beleuchten, Maria kniet, ihre Hände sind über einem heraufgehobenen Gewandbausch gefaltet, links fängt die Schleppe das hineindringende Licht ab, der zügige Umrißbogen lenkt den Blick auf das Neugeborene, das nackt auf dem eingeschlagenen Gewandzipfel liegt. Ehrfürchtig warten vor der Schwelle im Hintergrunde die Hirten, um das stille Beisammen nicht zu stören, selbst die Tiere spiegeln etwas von der Würde des Vorgangs. Die Gruppe wird innerhalb des Blattes von dem Balkenwerk gerahmt.

Die Köstlichkeit des Stiches beruht hauptsächlich in der „durchaus malerischen Behandlung", in dem schummrigen Dämmerlicht und der Verwobenheit von Innenraum, Mensch, Pflanze und Tier. Selbst bei den derbsten Umbildungen blieb etwas von dem Reiz der ursprünglichen Anlage erhalten.

Am treuesten hält sich an das Schongauerblatt ein Relief (ehem. Slg. Figdor), welches aus dem Elsaß zu stammen scheint. Der Werkstoff ist Ton und er veranlaßt die teigige Form der Einzelbildungen, er macht es möglich, ein wenig die schimmernde Beweglichkeit der Gewandfalten des Vorbildes wiederzugeben, allerdings nicht ohne deren lautloses Rascheln sehr zu vergröbern. Ebenso wandelte sich die gehaltene Freude Marias in ein vergnügtes Schmunzeln. Der Zauber der Lichtführung ist dahin, die Schatten sind abhängig von der zufälligen Beleuchtung, der das Relief ausgesetzt ist. Die wörtlich übernommene Faltensprache wie der vollständige Mangel modischer oder architektonischer Änderungen lassen in diesem unselbstän-

digen Abbild ein dem Stiche annähernd gleichzeitiges Werk vermuten.

In der Bezeichnung „1486“ des Münchener Klappaltärchens (Nr. 29) glaubte man einen terminus ad zu besitzen für das vorliegende Schongauerblatt, nach dem das mittlere Holzrelief gebildet ist. Weinberger (Anm. 9) aber hat dargelegt, daß die Barbara des linken Flügels nach einem Stich des Meisters LCz gefertigt ist, dieser aber nicht vor 1500 entstanden sein könne, womit die Inschrift als gefälscht gelten müsse. Im Vergleich mit dem oben besprochenen Tonrelief kommen wir auf anderem Wege zu der gleichen Vermutung: die scheinbar geringfügigen Änderungen des wahrscheinlich ulmischen Meisters sind nicht durch den anderen Werkstoff allein bedingt, sondern verraten auch eine andere Zeit: die Falten haben sich in braven Parallelen nebeneinander gelegt, auch die eigenwillige Kurve des Vorbildes fügt sich darein, Joseph hat seine unbestimmte Stellung aufgegeben und setzt nun Fuß vor Fuß, Marias Obergewand wird von einem Gürtel zusammengehalten und schließt sich eng dem Körper an. Aber abgesehen von diesen Änderungen, die auf eine Entstehung nach der Jahrhundertwende hinweisen, gibt das Werk bis ins Landschaftliche hinein so genau das Vorbild wieder, daß man geneigt ist eine — nach dem Stiche — bestellte Arbeit zu vermuten, zumal wir niemals wieder eine derartig große Vorlagetreue (die sich ja beinahe bis auf das Format erstreckt) wiederfinden.

Während in dem Wiener und Münchener Beispiel Raum und Figur in derselben Verbindung gelassen waren, in welche sie Schongauer stellte, finden wir in dem unterfränkischen Relief (Nr. 55; im Katalog zu früh angesetzt mit „um 1470—80“) aus einer Marienlebenfolge im Bayerischen National-Museum, ein neues Verhältnis der dargestellten Menschen zum umgebenden Raum. Nicht mehr die Gesamtstimmung ist das Entscheidende, allein auf die Erzählung des Vorganges ist Wert gelegt, die Gleichgültigkeit dem Raume gegenüber ist so groß, daß noch nicht einmal der Versuch gemacht wurde, eine Pflanzen- oder Landschaftsandeutung zu geben, die Architektur ist kulissenähnliches Versatzstück geworden, die vordere Bildschwelle fehlt, selbständig ist die Handlung vor einer Folie vergegenwärtigt.

In ähnlicher Weise setzt sich auch das thüringische Relief von Frauenbreitungen (Nr. 39) mit seinem Vorbilde auseinander. Die späte Entstehungszeit (1518 bezeichnet) erklärt die trotz sonst geringer Selbständigkeit eigenwillig abweichende Form der Falten: der Knick des auf den Boden fallenden Madonnengewandes ist Quellpunkt der von hier ausstrahlenden Stege geworden. Die Falten erfüllen nicht mehr ihre ursprüngliche Aufgabe, die Rundung der

Gestalt zu begleiten, und führen — körperfremd — ein unabhängiges Eigendasein. Verwandt, doch entschiedener in der Bildung einer Gruppe — Gipfelung statt Ordnung — das Relief in der Freyburger Stadtkirche (Inv. Thür. H. XXVII Abb. nach S. 78). Beinahe noch vollständige Übernahme der Anordnung von B. 4 trägt die Flügeltafel des Frauenburger Altares (Inv. O Pr. IV Tafel V) von 1506, die Milde des Stiches ins Sperrige, beinahe Ingrimmige verwandelnd. Die Köpfe des heiligen Paares werden nur mühsam durch den Spitzbogen zueinander in Beziehung gebracht. Keine innere Verbindung besteht zwischen Holzbildner und Graphiker, unbedenklich verwendet jener in den anderen Tafeln auch Dürerblätter, um seiner Erfindungsarmut zu helfen.

Konnte man in diesen Beispielen den ursprünglichen Gesamtbildbau noch angedeutet finden, sieht man in den Flügeln des Riedener Altares von 1510 (Nr. 21) („vermutlich hällisch, aber in Nürnberger Art") die Schongauer'schen Architekturteile willkürlich verwendet, um lediglich den Ort der Tiere und Hirten anzugeben. Obgleich die Wände sich perspektivisch verkürzen und gegeneinander winkeln, haben sie keinerlei Tiefenwirkung, sondern beziehen ihr Dasein allein von der Anbetungsgruppe, der sie als Reliefgrund dienen. Aufschlußreich die Bildung der Falten: wieder unabhängig von dem klar gegebenen Körper Marias buckeln sie wie gestanztes Blech sich unvermittelt aus der Grundfläche des Tuches heraus, die gleich hohen Stege legen sich in einer neuen Schicht wie ein Gitter über den Grund. Den Rahmen des Ganzen stellen nicht mehr die zum Inhalte gehörenden Mauerteile, sondern die Leisten des Altarbaues. Den oberen Abschluß der vier Flügelreliefs (die noch andere Entlehnungen aus Schongauers Graphik zeigen) gibt in leichter Korbbogenform naturalistisches Maßwerk, das uns auffordert die vier Darstellungen aus dem Marienleben als neues Ganze zusammenzustehen.

Der Braunschweiger Altar des Konrad (?) Borgentryk (Nr. 95; 1483 bezeichnet) verwendet ähnliche Versatzstücke, aber seine Figuren bewegen sich überzeugend in der Nische des Kastenraumes, hingegen der Alfelder Altar desselben Künstlers (jetzt Köln, Minoritenkirche) mit seiner Weihnachtsdarstellung in eine andere Richtung weist. Auch sie bezieht sich deutlich auf Schongauers Blatt, sie nimmt aber die Menschen aus ihrem athmosphärischen und räumlichen Zusammenhang und stellt sie ebenfalls in ein stollenähnliches Fach, nun aber vor einen neutral gemusterten Goldhintergrund. Gegen eine späte Ansetzung spricht die Tatsache, daß die Liniensprache wie das Verhältnis des Körpers zum Gewande dem Vorbild genau entsprechen.

Wurde im Alfelder Altar aus dem Schongauerblatt wenigstens die Gruppe noch vollständig übernommen, so zeigen zwei Reliefs in Rottweil und Berlin, wie daraus ein Teil entlehnt und in einen neuen Verband gestellt werden kann.

In der Rottweiler Tafel (Nr. 30) wird nur die anbetende Maria Schongauers (und zwar spiegelverkehrt) übernommen, wohl ist plastische Bildung wie Umriß vereinfacht, aber in der treuherzigen Handwerklichkeit der Ausführung ist dem Vorbilde ähnliche Weihnachtsstimmung geschaffen, welche die sorgliche Bemühung Josephs um die Stalllampe unterstützt. Es eignet der neuen Anschauung (Baum datiert um 1500), die Gruppe zu schließen. Die Köpfe Josephs und Marias näherten sich deshalb; die Hälse der dem Säugling bedenklich nahen Tierköpfe (von l. nach r. wie die Richtung Josephs) zwingen unseren Blick sofort zum Handlungsmittelpunkt. Sorglos ist der Ort angegeben; langweilig sind Wände und Boden gequadert; merkwürdig unwirklich ist das Verhältnis zwischen Mensch und Raum, unergründbar etwa, wie Joseph steht; unvermittelt tauchen er und die Hirten der Verkündung auf, aber die Beziehung zwischen Grund und „Muster", also hier zwischen Architektur und Handlungsdarstellung ist deutlich, es unterscheidet sie vom Vorbild, daß die Menschen hier vom Raum umfangen, dort von der Wand hinterfangen werden. Daß wirklich vom Reliefgrund und nicht von einer Vorderbühne aus die Darstellung sich entwickelt, zeigt die Tatsache, daß wohl seitliche Rahmen die Tafel abgrenzen, nicht aber ein unterer.

Ein weiteres Zeugnis dieser Reliefauffassung bietet das Bruchstück einer unterfränkischen Anbetungsdarstellung aus der Schule Riemenschneiders im Deutschen Museum in Berlin (Nr. 46; ebenfalls „um 1500" datiert im Katalog). Wenn auch hier der Raum überzeugender dargestellt ist (der stark schattende Architekturrahmen links sorgt dafür), so verhält sich doch die Gottesmutter ähnlich zu ihm wie bei dem soeben besprochenen Werke. Auch hier ist die Figur spiegelverkehrt worden; noch klarer ist der Hauptvorgang herausgehoben (der zu ergänzende rechte Teil, in dem wir uns einen Joseph vorstellen müssen, kann dies nur bestärkt haben). Das Kind („ungeschickt ergänzt") wird mächtig überfangen von den zueinander gebeugten Spitzbogenlinien der Mutter rechts und des Architekturleistens links.

Die letzten Vergleiche dieser Reihe führen nach Tirol in den Umkreis eines Werkstattbetriebes.

In der Sammlung Figdor befand sich die Rundfigur einer anbetenden Maria (Nr. 92), die zu B. 4 unmittelbare Beziehungen hat. Der vom rechten Arm hochgenommene Gewandbausch kehrt wieder — mit derselben Dellung — ebenso das gürtellose Unterkleid mit lang herabfließenden Stegen, die sich über der Brust teilen, dieselbe Biegung der Arme mit dem umgeklappten Ärmel, zart aneinander gelegte Hände, die ununterbrochene Saumkurve links, der eingeschlagene Zipfel am Boden und die Neigung des Kopfes halbseitwärt. — Alles dies zeigt eine Abhängigkeit vom Stich, die merkwürdigerweise noch nicht festgestellt wurde. Aufschlußreich sind wieder die Änderungen, die hier vor allem durch die vollplastische Ausführung bedingt sind. Das Obergewand ist über die rechte Schulter gelegt, um den Umriß bis zum Boden zu schließen, die Faltenbäusche werden ebendeshalb dem Körper angedrückt, knapp begleitet das Tuch die linke Seite, bis es dann im scharfen Winkel abspringt, um der — wenig geneigten — Maria einen Sockel zu geben. Das sind Zeichen für eine starke Verblockung der Gestalt, welche ja auch nicht mehr — wie bei dem Vorlagestich — im Gesamtzusammenhang einer Handlung lebt, sondern sich allein behaupten muß. Wenn auch die Vieldeutigkeit der Faltenbehandlung, die den frühen Stichen Schongauers eigentümlich ist, im Relief (mit den geringen Ausnahmen der Tonabbilder) wie besonders in der Vollplastik ins Bestimmte und klar Verfolgbare sich wandeln muß (da der grenzenverwischende Schatten nicht im unmittelbaren Darstellungsbereich der Holzbildnerei liegt), so überrascht doch hier die besonders harte Splitterung jäher Falten, die in kurzen Strahlen geradlinig verlaufen. Im Vergleich zu dem beherrschenden Tiroler Künstler jener Zeit, zu Pacher, ist es ferner auffällig, wie wenig der Meißel in die Blockmasse eingedrungen ist. C. Th. Müller (Anm. 10) beobachtete diese Eigenart der Oberflächenbehandlung vor allem bei Werken der Brixener Schule. Diesen Figuren gemeinsame Beziehungen zu Schongauer — von Müller nicht erwähnt — festigen die Anschauung eines Schul-Zusammenhangs. Auf der Suche nach den anderen Bruchstücken der Anbetungsgruppe, deren Maria besprochen wurde, stieß Müller auf den Joseph des Berliner Museums, dessen Ausführung dieselben Kennzeichen wie jene Madonna trägt, vor anderem die genaue Wiedergabe physiognomischer Einzelheiten; außerdem passen die Figuren in der Größe zueinander; die mangelnde Geschlossenheit des Umrisses (beim Nebeneinander der Figuren) könnte — wie Müller vermutet — aufgehoben worden sein durch einen Dar-

stellungsraum etwa ähnlich dem des Traminer Altares (München, Nat. Mus.). Müller glaubt in einer Urkunde des Innsbrucker Museums die Bestellung für jenes Werk erkannt zu haben. Danach wäre es ab 1486 von einem Meister Hans Klocker in Brixen für die Kirche St. Leonhard im Passeiertal gearbeitet worden.

Man muß sich dann den Bildaufbau so denken, daß Maria links kniete, das Kind vor sich auf dem Gewandzipfel, Joseph mit der schützenden Hand über der Kerze rechts davon, die Gruppe vielleicht in Brusthöhe hinterfangen von einem stumpfgewinkelten Bretterzaun, welcher der gleitenden Schräge der Umrißlinien „eine kontrastierende architektonische Grenzsetzung" gab.

Die Maria der Heiligen Nacht vom Traminer Altar (Nr. 84) ist ebenfalls verwandt mit dem Schongauerstich, sie weicht dabei ähnlich von der Vorlage ab wie die Figdormadonna, unter anderem im weiten Ärmel um das rechte Handgelenk oder im gleichen auf den Kopf gelegten Tuche. Es könnte an eine Vermittlung durch jene gedacht werden, zumal Einzelheiten wie der Verlauf des Gewandsaumes dort unmittelbar von B. 4 übernommen sind, hier dagegen eine selbständige Weiterbildung erfahren haben. Auch der Traminer Joseph besitzt Ähnlichkeiten mit dem jener zugehörigen Klocker'schen Joseph in Berlin; beide wiederum lehnen sich an denselben Heiligen in des Meisters E. S. Stich L. 21. Auch die Gruppe der betenden Engel, vor allem der rechte hinter dem Kopfe des Kindes mit einem durchgedrückten Knie, könnte von desselben Stechers L. 23 abhängig sein. E. Hessig (Anm. 11) stellt eine „Durchdringung von Einflüssen und Anregungen des Meisters E. S. und Schongauers bei diesen nach 1500 entstandenen Altären der Bozener Gegend" fest. Dabei hält sie es nicht für unmöglich, daß ein verloren gegangener Stich Schongauers eine unmittelbare Vorlage habe abgeben können. Als Zeugnis dieses Stiches beruft sie sich auf eine Zeichnung in den Uffizien, die von Rosenberg mit Vorbehalt (Anm. 12), von Lehrs (Anm. 13) mit Bestimmtheit Martin Schongauer zugesprochen wird. In dieser Zeichnung erkennt man tatsächlich nicht nur die allgemeine Form des Aufbaues vor einer der vorderen Bildebene gleichlaufenden Reliefwand wieder, sondern auch die beiden Tierköpfe über der Fensterbrüstung in der Mitte. Jedoch: abgesehen davon, daß Lehrs — maßgebend für alle Fragen dieser Art — an anderer Stelle die Möglichkeit des Verlustes eines Schongauer'schen Stiches vollkommen abgelehnt hat (Anm. 14), sprechen noch andere gewichtige Tatsachen gegen E. Hessigs Vermutung. Das Uffizienblatt, „wenn von Schongauer dann in dessen Spätzeit entstanden", kann nicht für eine Vorzeichnung zu einem Stiche angesehen werden, viel eher für eine Nach-

zeichnung einer Schöpfung der E. S. Zeit, auf welche die gegensätzlichen Richtungen im Körper der Madonna hinweisen (vgl. die auch in Einzelheiten übereinstimmende Haltung der Gottesmutter in L. 20). Außerdem befindet sich in dem 1481 vollendeten Missale des Erzbischofs Bernhard von Rohr eine Weihnachtsdarstellung des Miniaturmalers Berthold Furtmeyr, welche ganz offensichtlich auf dieselben Wurzeln zurückgeht. Da es nicht möglich ist, daß Schongauer dieses Missale habe einsehen und dieses Blatt nachzeichnen können, außerdem die anderen Schöpfungen des Gebetbuches nachweisbare Beziehungen zu E. S. haben (Anm. 15), ist anzunehmen, daß sowohl Schongauer als auch Furtmayr auf ein gleiches — uns nicht bekanntes — Vorbild zurückgehen. Nichts spricht dagegen und viel dafür, daß es ein verlorengegangener Stich des Meisters E. S. sei, von dessen Blättern auch manche andere nur durch Nachbildungen überliefert sind. Diese Komposition ist für Schongauer noch in anderer Beziehung bedeutungsvoll gewesen, da nämlich sein früher Stich B. 5 zu ihm Verbindung hat, die sich in der Vergleichbarkeit der Landschaft, des herannahenden Hirtenpaares, der von Maria häßlich überschnittenen Tiere und einiger Architekturteile äußert. Haben wir uns mit diesen Ausführungen von der eigentlichen Frage nach dem Zusammenhang von Graphik und Plastik entfernt, da der zuletzt angeführte Traminer Altar nichts von den Merkmalen der angenommenen Komposition trägt als die auf das Kind herabgebeugten Tierköpfe (wie sie aber in zahlreichen Schöpfungen dieser Zeit ganz ähnlich vorkommen), so stellen wir sie uns wieder im Altar der Bozener Franziskanerkirche (Anm. 74), dessen Joseph bei gleicher Stellung zu Maria und dem Kinde gewisse Ähnlichkeiten mit seinem von Schongauer gezeichneten, von Furtmeyr gemalten und ursprünglich bei E. S. vermuteten Bruder besitzt. Die Gottesmutter dieses Altars aber geht zurück auf — die Figdorsche Madonna, wovon uns wieder die vom Schongauerstich B. 4 gemeinsam abweichenden Wandlungen Kunde geben. Somit ist der Kreis geschlossen. Es bleibt die Annahme, daß in Tirol eine verlorengegangene graphische Darstellung der Heiligen Nacht auf die Plastik Wirkung getan hat vor allem in Hinsicht auf die Anordnung. Daneben bezog der Holzbildner, wie es ihm gerade lag, in Einzelheiten Anregungen von den (übrigen) Stichen des Meisters E. S., aus den Blättern Schongauers oder auch von anderen Werken der Schnitzkunst. Wesentlich bleibt, daß niemals der Eindruck hilflos zusammengezählter fremder Erfindungen entsteht, sondern in jedem unserer Fälle eine neue und selbständig erreichte Einheit vorherrscht. Es ist nicht selten, daß Schongauers Prägungen neben solchen des E. S. in

demselben Schnitzwerke Verwendung fanden, so zum Beispiel in dem 1484 vollendeten Altare aus Klerant (Nr. 86), welcher — obgleich „völlig anders" als die Klocker Gruppe —, doch auch der Brixener Schule zuzurechnen ist. Die vollplastische Figur des Heiligen Nikolaus im Schreine wandelt den E. S. Stich L. 79 ab, der fürstliche Heilige des rechten Reliefs den Johannes L. 31 (Anm. 16), dagegen spiegelt Laurentius des linken Flügels denselben Diakon Schongauers (B. 56). Im wesentlichen blieb die Figur unverändert, nur der Arm mit dem Marterrost wurde vorgestellt, um das Hochrelief sich der Wand anlehnen zu lassen und jede Tiefenanweisung zu vermeiden. Außerdem haben die Falten den flachen Grund unruhig überwuchert, während sie bei Schongauer sich natürlich aus der Raffung des Gewandes ergaben. Gemeinsam damit wandelte sich der seelische Ausdruck: der im graphischen Blatt still geradeaus gerichtete Kopf biegt sich hier mit süchtigem Blicke nach oben. Es liegt dem Künstler dieses Stammes, Seelisches zu steigern.

Der Altar aus der Valentinskirche im Vilnössertale (Nr. 89) — obwohl von geringem Werte — steht im gleichen Schulzusammenhang. Auch auf ihn wirkten beide Stecher. Auf E. S. verweist der Heilige Florian, ein zweiter Heiliger (mit Schild) und Magdalena. Diese leitet E. Hessig mit gutem Grunde von der Madonna L. 59 ab. Die Veränderungen treffen das Wesentliche der Figurenauffassung. L. 59 noch zeigt eine mondförmige Biegung, der sich nur der ein wenig gewinkelte Kopf nicht unterordnet, das Magdalenenrelief aber ist gefestigt durch die gleichwertige Behandlung der rechten wie der linken Seite, neue senkrecht herabfallende Bahnen betonen die Standfestigkeit, das faltenreiche Obergewand ist nur mehr Schale und scheint sich vom Leibe abzulösen. Der Künstler hat den Rohstoff des E. S. Stiches verarbeitet, wogegen er in Agnes das Blatt B. 62 Schongauers mit nur ganz geringen Abweichungen übernahm (zu diesem gehört wieder das harte Aufsetzen der Falten wie in Klerant). Ebenso ist eine andere Heilige B. 65 nachgeschrieben. Auch wenn wir berücksichtigen, daß die Schongauerblätter dem Plastiker näher liegen, kann aus diesem Beispiel ersehen werden, wieviel mehr Abwandlungsmöglichkeiten die frühere Kunst des Meisters E. S. bietet als Schongauers spätzeitliche.

Zur künstlerischen Überlieferung in Tirol gehört es, die Altarflügel mit den Reliefs von Einzelheiligen zu schmücken. Drei Beispiele sollen sagen, wie gern man dabei auf Schongauers Vorbilder zurückgriff: ein Flügelrelief der Altarpredella in der Bozener Franziskanerkirche schreibt spiegelverkehrt den Heiligen Johannes B. 54 ab. Auch aus der Bozener Schule stammt der Altar von Vezzano bei

Trient (Anm. 17) — nach 1497 entstanden —, für dessen linken Flügel Jakobus Maior B. 36 Pate gestanden hat. Das Relief des St. Florian (ehemalig Slg. Friedrich Lippmann, Berlin) übersetzt den Christusmantel von B. 26 ins Eckig-jähe.

Um an weiteren Werken des Kreises um Hans Klocker die Wirkungen der Schongauerstiche abzulesen, knüpfen wir noch einmal bei der Figdor'schen Madonna an. An ihre Seite und auf gleiche Höhe setzt E. Th. Müller die beiden Diakone Leonhard und Stephanus aus Vilnöß, jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg und einen Heiligen Leonhard aus der früheren Slg. Figdor in Wien. Der Nürnberger Stephan (Nr. 85) — etwas unbestimmter gehalten als der andere Heilige — ist eine spiegelverkehrte Übernahme von Schongauers B. 49. Die Hand links hält nun die Dalmatika mit den Steinen, es bildet sich derselbe Zipfel mit eingeschlagenem Saum, wenn auch der weiche Stoff dort einem spröden hier weichen mußte. Die Hand rechts hält den Ölzweig, der jetzt genau die Richtung der Gewandkerben einhält. Das eingesteckte Halstuch wie der kranzartig dem Boden aufliegende Rock, die harte Faltenröhre rechts mit dem scharfen Saum daneben, beseitigen jeden Zweifel an der Abhängigkeit von B. 49. Man erinnert sich des anderen Tiroler Einzelheiligen aus Klerant (Abb. 80 a), wenn dieser auch, wie Müller besonders betont, stilistisch andersartig, drastischer ist als die vorstehende Figur, so bemerkt man doch grundsätzlich ähnliche Änderungen dem Stich gegenüber. Die Hand, die den Bausch mit Steinen hält, ist herangenommen, um den Umriß nicht aufzubrechen und vor allem, um das Gewicht nicht allein auf eine Seite drücken zu lassen. Die Falten haben wieder jene blecherne Knitterung, hier sparsamer verteilt, ebenso findet man denselben gesteigerten Ausdruck seelischer Hingabe, wenn auch hier in größerer Haltung vorgetragen.

Mit dem Nürnberger steht auch der Stephanus aus der ehemaligen Slg. Figdor (Nr. 96) in enger Verbindung. (Halm stellte ihn allerdings in (Anm. 18) die nächste Nachbarschaft vom Kefernmarkter Meister.) Auch er zeigt die Anordnungen des Stiches B. 49, aber in der bezeichnenden Umwandlung, die Hans Klocker beim Nürnberger vorgenommen hatte: einheitliche Behandlung der Falten, welche stark schattende Gegenstände vermeiden, die zum Sockel sich stauende Alba unten, durch den herangenommenen Arm rechts und Zipfel links geschlossener Umriß, auch die durchaus nicht übliche Verkehrung ins Spiegelbild. Daß aber Klocker diese Anordnung dem Meister des Figdor Stephanus vermittelt hat und nicht umgekehrt, beweist seine größere Treue dem Stich gegenüber, wie sie sich etwa

in der Behandlung des eingeschlagenen Humerale oder der übereinander liegenden Ärmel zeigt.

Mit Vorbehalt sei die Vermutung geäußert, daß die Anbetungsmadonna von Kaltern (Anm. 75) — Slg. Dipauli — zu der Traminer Maria in einem ähnlichen Verhältnis steht. Auch der Altar von Gmarr bei Landeck (Nr. 77; Berlin Deutsches Museum) hat — wie die letztbesprochenen Werke — Pachern gegenüber eine unabhängige Stellung. Demmler (Anm. 19) vermutet das Werk in einer Inntaler Werkstatt entstanden und setzt es „um 1500" an (Anm. 20; dagegen v. Schmelzig „um 1490", s. E. Hessig Anm. 220). Während in der Maria der Schreinmitte eine Anregung von E. S. L. 79 verarbeitet worden ist, übersetzt die Lucia des rechten Flügels Schongauers Verkündigungsmadonna (B. 2) in die Sprache des Reliefs. Die Übereinstimmungen mit dem Stich sind wieder so augenscheinlich, daß sogleich das Andersartige betrachtet werden kann. Um die Darstellung dem schmalen und hohen Altarflügel einzupassen, wurde der Saum links abgeflacht und der Zipfel rechts vernachlässigt. Alle anderen Veränderungen wurden von der Flachreliefform gefordert: Gewand und Körper sind untrennbar verschmolzen, Höhen- und Schattentiefen vermieden, am Umrißverlauf geben hervorstehende Röhrenfalten einen Rahmen an, innerhalb dessen sich das Leben der Linien entwickelt; an Stelle der Ein- und Ausbuchtungen, welche die graphische Darstellung durch Licht und Schatten deutlich macht, treten hier ebene Schichten, die — ohne Vermittlung — hintereinander gestuft sind, was im graphischen Blatte locker lag, erscheint gesammelt wieder: so das Haar, das herüber geschlungene Tuch, die Röhrenfalten des Kleides.

Ausgehend vor allem von dem gleichen Maßwerk der Baldachine bringt Demmler (Anm. 21) zwei Altarflügel der Slg. R. von Kaufmann (Nr. 78) in Verbindung mit dem Gmarrer Werk. Die Verwandtschaft der Reliefs aber scheint mir wenig eng zu sein, Gemeinsamkeiten lassen sich von einem gleichen Vorbilde ableiten. Die dargestellten Heiligen, Leonhard und Christopherus, sind wieder nämlich beinahe wörtlich Übernahmen von Schongauers Christopherus und Agnes, deren Gewand beim reliefierten Leonhard von der Brust abwärts genau wiederkehrt. Auch hier läßt sich dasselbe von der wandelnden Kraft der anderen Kunstform sagen (man beachte die Gleichwertigkeit der doch hintereinander liegenden Faltenschwünge im Gegensatz zu Schongauer), doch sollen beim Christopherus die Abweichungen hervorgehoben werden, die stilistisch Schongauers Art umdeuten. Es ist bedeutsam, wie sich die Richtung des Stabes der des Körpers so angleicht, daß seine obere Spitze mit der Hand und dem

jetzt steiler gestreckten Arm Ziel und Gipfel der Darstellung angibt, wodurch eine Diagonale von hier bis zum Fuße rechts die beherrschende Achse wird. Schongauer ließ dagegen in seinem Blatt die Richtung des hieratisch tronenden Kindes über den nur leicht gebeugten Kopf des Heiligen, über die Faltenstrahlung an der Hüfte links abwärts gehen und — Widerlagern ähnlich — sich diesem Mittellot die Schrägen des Stabes und der rechten Umrißlinie nähern. Der Kopf des Christkindes im Relief gibt derselben Kraft nach, welche das Gewand seitwärts wehen läßt. Sein vergnügtes Lächeln unterstreicht den Gegensatz zum angestrengt stapfenden Christopherus. Wie gering auch die künstlerische Bedeutung dieses Holzbildners sein mag, so schöpft er doch aus denselben Quellen wie Dürer, der im Michael seiner Apokalypse im Gegensatz zu Schongauers Michael B. 58 die handfeste Mühe verbildlicht — oder, um Worte der Einleitung zu gebrauchen: während Schongauer die Arbeit und den Kampf im Bilde schon geschehen sein läßt, die Spannung löst, sieht die Zeit nach ihm gerade in der Arbeit (so hier) den darstellungswürdigen Inhalt. Ähnlich wird nun auch die Eigenschwere des Stoffes verdeutlicht, wie uns der Vergleich von B. 62 mit dem anderen Reliefflügel lehrt: wie etwa auf dem Stiche das vom Ärmel links ausgehende Faltendreieck schwerelos schwebt, während es auf dem plastizierten Abbild vom Eigengewicht geknickt, zusammen sinkt (ebenso die von der linken Hand ausgehenden Schrägen).

Auch beim Christopherus der Reliefstafeln des Germanischen Museums (Nr. 87) wird man sofort an B. 48 erinnert, doch gibt jener schon einzelne Umbildungen wieder, die der Meister des Kaufmannschen Reliefs vorgenommen hatte; zum Beispiel in der Art, wie die Linke mit abgespreiztem Zeigefinger den Mantel hochnimmt und in den sich übereinander türmenden Falten vom Ärmel rechts bis zur Schulter. Daß der Nürnberger Christopherus seinen schweren Gang unterbricht und starr aus dem Bilde herausfieht, ergibt sich aus seinem Standort in einer Reihe feierlich nebeneinander stehender Heiliger, während sein Vorbild (in der Slg. Kauffmann) — auf einem Einzelflügel gesondert — von vorneherein mehr Handlung entwickeln konnte. Wesentlich neu — eine Vorahnung der 1520er Jahre —, wie sich das Obergewand vom Körper zu lösen droht, um bald ein unabhängiges Eigendasein zu beginnen.

III. Riemenschneider.

Sucht man in der spätgotischen Plastik nach Werken, die von ähnlicher Stimmung getragen sind, wie Schongauers Blätter, so findet man Entsprechendes bald in der Kunst Tilman Riemenschneiders. Es kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden, ob schwäbisches Blut bei jenem und schwäbische Schulung bei diesem eine solche Nachbarschaft zur Folge hatten, oder ob sie in der gleichen menschlichen Grundhaltung wurzelt, es sei aber kurz hingewiesen auf die Gemeinsamkeiten, welche Holzbildner und Kupferstecher verwandt erscheinen lassen. Riemenschneider war einer der ersten Künstler, die in ihren Schnitzaltären malerische Wirkungen ohne eine farbige Fassung allein durch den Wechsel von licht- und schattentragenden Teilen erreichten. Das stellt sie ganz in die Nähe der Schwarzweißdrucke Schongauers (und nicht überhaupt der damaligen Graphik: es steht zu vermuten, daß E. S. Stiche noch darauf berechnet waren, ausgemalt zu werden, vgl. die so behandelte Einsiedelmadonna im Berliner Kupferstichkabinett). Weiter macht Riemenschneider das Holz durch seine Kunst der Oberflächenbehandlung gefügig, feinste stoffliche Unterschiede wiederzugeben, daneben gebraucht er die Linie des Umrisses wie der Binnenzeichnung, um das Einzelne zu verbinden und den Gesamtausdruck zu erreichen, dem auch das Rückenlicht aus dem Hintergrunde der Schreinbühne zu dienen hat. In diesem allen war Schongauer sein Vorgänger und in manchem vielleicht auch sein Lehrer. Daneben spielen die unmittelbaren Einwirkungen eine nur geringe Rolle. Da jedoch die künstlerischen Voraussetzungen beim Plastiker und Graphiker in diesem Falle so ähnlich sind wie nie wieder, und — „je näher die Töne liegen, desto deutlicher die Abweichungen werden“ (Jean Paul), ist das Recht genommen worden, im Folgenden ausführlich zu vergleichen.

Von 1490—92 entstand die erste urkundlich gesicherte Gesamtschöpfung Tilman Riemenschneiders, der Magdalenenaltar für die Pfarrkirche in Münnerstadt. Die Teile sind heute in alle Winde zerstreut, ein Relief besitzt das Deutsche Museum in Berlin: die „Erscheinung Christi vor Magdalena“ (Nr. 45). Während sich bei bisher besprochenen Werken die Abhängigkeit von einem Schongauerblatt ohne weiteres in übereinstimmenden Einzelheiten zeigte, muß hier der Hinweis auf die Gesamtanordnung genügen, um den Stich B. 26 als Vorlage zu erkennen. Nur die Form der drei ausflatternden Fahnenbänder kehrt im Relief wörtlich wieder (der Vertrag hatte, wie Bier nachweist, ein Grabscheit in die Hand Christi gewünscht).

Im Nolimetangere Blatt Schongauers sind die zwei Gestalten sicher in das Quadrat so eingefügt, daß sie den Rand nicht berühren. Beide sind gleichweit von der Bildschwelle entfernt, ein erhöhter Erdhügel hebt die kniende Magdalena in den Blickbereich Christi. Dieser ist auf eine Wiese gestellt, die weit in das Bild hineinführt: eine künstlerische Maßnahme, die den Auferstandenen im Bildbau verankert und ihm gleichzeitig einen ehrfurchtgebietenden Abstand vom Betrachter schafft. Die Landschaft, bis zum geflochtenen Zaun genau sichtbar, wird in der Ferne nur zart umrissen und muß nach rechts weichen, um den Kopf des Heilands vor dem reinen Weiß des Himmels stehen zu lassen. Ein Bäumchen, das im Hintergrunde empor splittert, betont noch einmal die Trennung der beiden Bildteile. Christus steht aufrecht, in Vorderansicht, sein Haupt neigt sich nur wenig zu der reuigen Sünderin, die sich ihm ganz zuwendet, aber voller Scheu dem Befehl folgt und die Hand zurücknimmt, die Rechte des Herrn schwebt wehrend und segnend zugleich darüber.

Riemenschneider wird deutlich, wo der Graphiker nur andeutet; er trennt, wo jener zusammenklingen ließ. Er nimmt die beiden Gestalten aus der Umgebung des Blattes heraus und legt sie in eine erste Schicht, ohne ihr Erscheinen durch eine Abstand- und raumschaffende Bildschwelle vorzubereiten, die Landschaft breitet sich unvermittelt dahinter aus, und der Lattenzaun, die einzig lesbare Tiefenanweisung, steht ungeschickt und vermag dem Baum hinten etwa keine andere Ferne zu geben als der Salbbüchse im Vordergrund. Berge und Täler wirken wie Polster, auf denen die Hauptdarstellung ruht. Da sie nicht als selbständig darstellungswürdiger Teil des Bildes gelten, werden sie auch nur so lange benötigt, als Figuren sie zum Hintergrunde brauchen, an deren Rande also schließen auch sie ab. Wenn die Landschaft trotzdem bis zur obersten Bildgrenze hinaufgeführt ist, so daß wir beinahe meinen, sie aus der Vogelschau zu sehen, dann liegt dies an der Unmöglichkeit, mit Relief-Mitteln Luft darzustellen, also ist der Himmel ausgeschlossen, wenn der Bildner nicht den Maler zu Hilfe rufen soll. Das Licht trifft beim spätgotischen Relief nicht auf eine glatte Ebene wie beim Tafelbild, auch nicht auf Formen, welche es umspielen kann, wie bei der Rundplastik, sondern auf einen Zusammenhang, der sinnvoll nur durch s e n k r e c h t auffallende Strahlen wird. — Vergleichen wir Vorlage und Nachbild weiter, so bemerken wir beim Relief das Bemühen, auszubreiten, was im Stich gebunden war: Magdalena hat ihre Linke auf die Salbbüchse gelegt, auch die abgewandte Schulter herumgenommen, die Beine Christi überschneiden sich nicht mehr, die Gewandfalten sind gleichmäßig verteilt und (etwa links von

Maria) auseinandergenommen nebeneinander gelegt. Wenn der Erscheinungsort Christi nicht mehr von dem Magdalenens getrennt ist, sondern beide sich nebeneinander auf derselben Raumstufe befinden, so spricht das für ein Bestreben des Reliefs, zusammenhängende Schichten zu schaffen, wie dies noch oft beobachtet werden wird. Verständlich, wenn zu gleicher Zeit diese Schichten — auf Kosten der Lockerheit — untereinander in möglichst enge Verbindung gebracht werden: zwischen Magdalena und dem Auferstandenen war noch bei Schongauer ein Ehrfurchtsraum, den Riemenschneider aufhebt durch einen 8 förmig geschwungenen Mantelzipfel. Noch enger wird der Zusammenhang dadurch, daß Christus sich Magdalenen jetzt mit dem ganzen Leib zuwendet. Dieses Letzte zeugt zugleich für einen Stilwandel vom Reihen zum Gruppieren. Wir brauchen hier nicht zu untersuchen, welche weiteren Unterschiede sich an der späteren Zeitlage ableiten, das hat Bier (Anm. 22) ausführlich getan. Uns kam es darauf an, in diesem Falle zu prüfen, welche Änderungen bei der Übersetzung eines Schongauerstiches auf die Rechnung der Reliefform zu setzen seien.

Am 14. Juli 1504 wurden zwei Flügel mit den Darstellungen des „Einzugs in Jerusalem" und des „Ölbergs" für den Heilig-Blutaltar in St. Jakob nach Rothenburg geliefert. Der rechte Teil: das „Gebet Christi im Garten Gethsemane" (Nr. 63) schließt sich in der Gesamtanlage wie in Einzelheiten dem Schongauerstich B. 9 an. Im Gegensatz zum graphischen Blatt ist der Knieende auf dem Relief nach links (nämlich zum Altarschreine) gewandt und kniet, die Gruppe der Jünger als Gipfel zusammenfassend, in der Mitte des Gartens; wie eine Lehne hängt das stumpfgewinkelte Gatter hinter seinem Kopfe, links und rechts schließen die Masse der Felsen und herandrängende Schächer die Seiten ab. Der Betende ist dem Schongauerstich am treuesten nachgeschaffen: im Halbprofil des Kopfes, in den strahlenförmig vom Unterarm ausgehenden Falten, im Verlauf des Umrisses erkennen wir das Vorbild. Die wesentlichen Änderungen gehen auch hier auf die anderen Bedingungen des spätgotischen Reliefs zurück: so die Ausbreitung (auch die tiefer liegende Schulter ist sichtbar gemacht, der Winkel hinter dem Knie ist ausgefüllt, das geschwungene liegende Mantelende heraufgeklappt). Noch deutlicher als bei der Münnerstädter Tafel zeigt sich hier das Bemühen des Schnitzers, keine Anweisung in die Tiefe zu geben: darum wird der Umrißraum betont und wie eine Rahmenleiste heraufgezogen. Wiederum ist auch die „unvermittelte Schichtung" zu beobachten, sie geht hier folgerichtig noch weiter und bestimmt auch das Einzelne: auf der ruhig gehaltenen Untergrundsfläche des Gewandstoffes erheben

sich plötzlich die Faltenstege und legen sich in einer neuen Ebene wie ein Rost über den Grund. Tritt Ähnliches auch bei der Freifigur jener Zeit auf, so spricht das für die „reliefmäßige" Auffassung auch der Rundplastik am Ende des Jahrhunderts. Die Gruppe der Jünger ist auseinander genommen und angeordnet im Kreisabschnitt, dessen Mittelpunkt etwa am Ellenbogen Christi liegt. Einzig der Kopf rechts erinnert an B. 9. Im übrigen ist es deutlich, daß die Landschaft aus ihrer dienenden Rolle als Folie herausstrebt und gewaltsam Verbindung mit den Figuren sucht: wie ein Wulst legt sich der Erdhügel unter dem Knieenden über die Köpfe der Jünger. Der Tiefenabstand wird nicht durch perspektivische Verkürzungen angegeben (wie es im Nolimetangere Relief noch versucht war), sondern die Ölberglandschaft ist gleichsam hochgeklappt, die Trennungslinien der Fugen teilt das Gelände in kleine Inseln auf, welche das Auge in eine (unbestimmte) Tiefe zurück zu versetzen aufgefordert wird. Wie stark das Relief der Spätgotik einen Blick erforderte, der es nicht mit den an der Malerei gewonnenen Seherfahrungen betrachtete, sondern den Eigengesetzen der anderen Kunstform gerecht wurde, zeigt uns deutlich die Gruppe des Judasgefolges im Hintergrund. Auch sie ist in die Vorderschicht „projiziert" und allein ihre geringere Größe belehrt uns, daß der Vorgang sich in der Ferne abspielt; man kann nicht von Verkürzung reden, da hierzu doch eine sichtbare Beziehung zum Ausgangspunkt vorhanden sein müßte. Bier (Anm. 23) setzt den Altar von Dettwang (ursprünglich in der Michaelskapelle von Rothenburg) zeitlich nach den Creglinger. Obgleich die geringere Güte der beiden Seitenflügel dieses Werkes schon oft an Werkstattarbeit hat denken lassen, bietet uns die Darstellung des Ölberges (Nr. 49) links willkommenen Anlaß, den Artwandel der Übertragungen Schongauer'scher Stiche in die Form des Reliefs weiter zu verfolgen. Diesmal hat sich der Schnitzer vor allem in der Gruppe der Schlafenden treuer an das Vorbild gehalten, nur daß er den Johannes sich recken und Jakobus sich auf die andere Seite lehnen ließ, um damit dem Bilde die Richtung nach rechts zu geben, deren des Altares Gesamtaufbau bedurfte. Im übrigen haben sich alle die Änderungen verstärkt, für welche im Rothenburger Beispiel die Reliefform verantwortlich gemacht wurde. Was über die rahmende und nicht wie bei M. S. begleitende Form der Landschaft gesagt wurde, zeigt sich hier nicht nur mehr in dem Erdwulst unter Christus, sondern deutlicher noch in den Erdbrocken der unteren Ecken und in den pfostenähnlich eingerammten Felsen, zwischen denen der Herr betet. Alle Gewandfalten sind wieder in eine gemeinsame Gitterschicht gelegt und ziehen somit die hintereinander sitzenden Jünger

in eine Ebene. Die Plastizität ist geringer geworden, die künstlerische Überzeugungskraft hat gelitten, da diese kerbschnittartige „Flächung" von Schülerhänden ausgeführt ist.

Weniger sagt der andere Flügel mit „Christi Auferstehung" (Anm. 24), obgleich auch er einen entsprechenden Kupferstich zum Vorbilde hat. Er ähnelt in der Reliefauffassung so stark der Noli-metangere Platte in Berlin, daß seine Betrachtung uns nicht weiterführt. Als Bestätigung für oben Gesagtes diene der Hinweis auf den radschlagenden Mantel, welcher eindringlicher als beim Vorbild das Wunderbare des Vorganges unterstreicht. Das Bemühen des Schnitzers, in der Beinstellung der Kriegsknechte vorne jede Überschneidung zu vermeiden und die Teile nebeneinander zu breiten, spricht für die Forderung nach Klarheit im Relief.

Im Jahre 1505 bekam Riemenschneider den Auftrag, einen Annenaltar für die Marienkapelle in Rothenburg zu liefern. Von diesem — heute zerstörten Werke — meint Bier (Anm. 25) einen Flügel gefunden zu haben in dem Anbetungsrelief des Britischen Museums in London; dessen Anordnung gehe aus von dem Weihnachtsstich B. 6 Martin Schongauers. Die Erinnerung ist zwar nur allgemein, doch erweisen sich die Bildung des Kindes, der Dose in Marias Hand, des Hutes auf dem Boden als abhängig von dem vorliegenden Blatte. Bier weist in diesem Zusammenhang auch auf die Heilige Nacht im Creglinger Altare und auf ein kleines Schulwerk im Würzburger Museum hin. Eine gewisse Schwierigkeit bereitete es auch Bier (Anm. 26) noch, das Denkmal Dorotheas von Wertheim in der Pfarrkirche zu Grünsfeld dem Werke Riemenschneiders einzuordnen. Mit Schrade (Anm. 27) einigt er sich schließlich dahin, den um 1504 entstandenen Grabstein einem Werkstattgehilfen zuzuweisen, der auch am Königsberger Ölberg mitgearbeitet habe. Aber auch hier scheinen mir Übereinstimmungen erklärt durch ein gemeinsames Vorbild, den Ölbergchristus aus Schongauers B. 9, dem die Gewandbildung (von den erhobenen Armen abwärts) in der Darstellung Dorotheas entlehnt ist (am treuesten in der vorderen Saumführung).

Eine Übergangsform bedeutet in der spätgotischen Holzbildnerei die Gehäuseplastik. Wie im Flachrelief sind die einzelnen Gebilde auf einander bezogen und stellen einen Vorgang dar; wie bei der Freifigur bestimmt ein wirklich gegebener Wirkungsraum und das natürliche Licht die Gestaltung.

Zu ihr zählen die Darstellungen in den Fußnischen des Creglinger Altares: „Anbetung" und „der zwölfjährige Jesus im Tempel". Bier (Anm. 28) weist darauf hin, daß die Ruinenarchitek-

tur, der knieende König, Maria und Melchior der ersten, wie die Maria der zweiten nach Schongauerstichen (B. 6 und B. 25) ausgeführt seien. Ihm bestätigt diese Tatsache seine Vermutung, daß die Predella von Gehilfen herrühre. Ohne daß man ein Hereinspielen von Vorbilden immer als Zeugnis für die Tätigkeit untergeordneter Kräfte gelten lassen kann, lehrt uns doch ein Vergleich der Maria im Tempel (Nr. 48) mit der Kreuzigungsmadonna von Aub (Nr. 44), einen frühen, eigenhändigen, kurz nach Münnerstadt entstandenem Werke, die Richtigkeit seiner Folgerung in diesem Falle, da in beiden Werken der Stich B. 25 so grundlegend verschieden gewandelt worden ist.

In Creglingen steht die Gottesmutter unvermittelt in einer Versammlung von Pharisäern, sie verdeckt einen Teil des hinter ihr stehenden Joseph recht empfindlich; weder zu dem Kinde auf dem Throne noch zu ihrem Gegenüber hat sie eine deutliche Beziehung. Das macht: sie ist in derselben Stellung (im Halbprofil, nach außen gerichtet) geblieben, die sie im Schongauerstich — Johannes und Christus am Kreuze entsprechend — einnahm. Aus dem Einzelvergleich mit B. 25 ergibt sich die gleiche Form der übereinander gelegten Hände, derselbe Arm links mit dem eingeschlagenen Übergewand und der Faltenquelle unter dem Ärmel, dasselbe Kopftuch, links mit einer steilen Kerbung im Mantelkragen verschwindend, der gleiche Verlauf der Umrißlinien mit den hängenden Stoffknitterungen dazwischen; der zeitliche Abstand vom Stich bedingt, daß nebeneinander gelegt ist, was bei der Vorlage noch ineinander verschränkt war: Die Kopftuchenden verlaufen parallel, die Hände überkreuzen sich nicht mehr, vom rechten Ärmel ausgehend gibt die tiefe Rille eine trennende Mittellinie an, die ähnlich in der Plastik nach 1500 noch oft beobachtet werden wird.

Die Auber Madonna Riemenschneiders dagegen hat eine so eigenwillige Umbildung erfahren, daß dem flüchtigen Auge der Zusammenhang mit dem Stich nicht ohne weiteres deutlich wird. Erst die Gemeinsamkeiten der dazugehörigen Johannes beseitigen den Zweifel an einer Verbindung. Als Gegenstand der Verehrung ist die Freifigur der Maria in reine Vorderansicht gerückt, nicht wie beim graphischen Blatte begleiten die Faltenbahnen die Streckung des Körpers, sondern — Ursache des Stilwandels und gleichzeitig Forderung der Rundplastik — es treten an deren Stelle die Wagerechten, die der Rundung des Körpers in die Tiefe nachgehen. Offensichtlich beeindruckte Riemenschneider im Stiche die ausdrucksvolle Bewegung der Hand Mariens, die das Gewand an den Körper drückt. Er betont die Sprache dieser Gebärde, indem er sie nach dem

Herzen (und nach dem Gekreuzigten) hingehen läßt, die Linke muß ihr dabei behilflich sein und den Unterarm stützen. Ähnlich werden die Bewegungen Johannes mit stärkerem Leben erfüllt: das Buch in seinen Händen — in dem frühen Blatt Schongauers noch ein Einzelzug neben vielen anderen — wird bei Riemenschneider Ausdrucksträger des einen Schmerzes, der den Jünger beherrscht, der Mantelbausch liegt im Gegensatz zum Stich auf der rechten Schulter wie eine Last, welche die Biegung des Körpers nach dem Kreuze verständlich erscheinen läßt. Die große Höhlung unter dem Arme öffnet die Gestalt zum Heiland hin, wogegen an der Außenseite ein scharfer Steg die Gruppe rahmt. Das Schwergewicht der Faltenmassen wird in den von Schongauer nur angedeuteten Gewandzipfel in der Mitte gelegt und erhöht so den Eindruck der Standfestigkeit bei der Freiplastik. Christus selbst erinnert in dem mageren Brustkorb, der knochigen Bildung der Unterarme, wie in dem Lendentuche an die graphische Darstellung: das Auber-Kreuz ist wesentlich niedriger gehalten und erleichtert somit die Zusammenschau der plastischen Gruppe, welche ja die Möglichkeiten eines graphischen Blattes, durch landschaftliche oder athmosphärische Angaben Einheit zu schaffen, entbehren muß.

In der Münnerstädter Gruppe vergröbert ein Riemenschneider-Schüler diese Auber-Kreuzigung. Eine neuerliche Berührung mit Schongauer ist nicht notwendig anzunehmen (Anm. 29).

Die Arbeit an dem monumentalen Apostelzyklus für die Marienkapelle in Würzburg zog sich bis 1506 hin. Mit diesem Werke war Riemenschneider eine Aufgabe gestellt, die von ihm Ähnliches verlangte wie von einem Meister des hohen Mittelalters. Daß er sich bei der Ausführung an Schongauers kleine Apostelfolge hielt, offenbart die versteckte Monumentalität dieser Blätter; aber auch die mangelnde Sicherheit des Plastikers dem neuen Auftrage gegenüber. (Ähnliches werden wir später auch bei Stoß beobachten können.)

Auf die Verwandtschaft des (stark beschädigten) Simon mit B. 43 hat Bier schon hingewiesen (Anm. 30). Wieder zeigt sich Schongauers Bestreben, Teil von Teil zu sondern (den beweglichen Fuß durch die beiderseitigen Steilfalten einzurammen, klar den Arm aus der Gewandmasse zu lösen) im Gegensatz zu den Freifiguren Riemenschneiders, der bei aller Deutlichkeit in den Teilen Gewand und Körper, Glieder und Leib in eins verschmelzen läßt. Diese Blockgebundenheit war hier bei dem Steinwerkstoff sonderlich geboten: die Strahlenfalten — im graphischen Blatt in der Mitte der Figur unter dem Arme — sind in der Rundplastik nach links verlegt, der

im Stiche geschlossene Umriß wird häufig unterbrochen durch schräge Falten, die um eine nur spürbare Mittelachse herum in die Tiefe führen.

Auf den Petrus (B. 34) verweist der Paulus der Würzburger Reihe (Anm. 30 s. o.): das links vorgehobene Bein, welches sich deutlich durch den glatten Stoff drückt, und das jetzt ein wenig heruntergezogene Schultertuch, aufgehalten durch den abgebogenen Unterarm, bezeugen den Zusammenhang. Auch hier gehen die Veränderungen hauptsächlich dahin, unserem Blicke am Rande kein Hindernis entgegenzusetzen, sondern ihn ungehindert den Weg um die Figur gehen zu lassen.

Vielleicht eine Vorform des Würzburger Jakobus ist ein Heiliger im Bayrischen Nationalmuseum (Nr. 57). Diese Holzfigur setzt die Kenntnis von B. 36 voraus. Unmittelbar übernommen ist das kapuzenartige Schultertuch, der eingewickelte linke Arm, unter dem ein Pilgerbeutel hervorsieht, die Stellung der Füße schräg gegeneinander unter derselben kleinen Ausbogung am Gewandende rechts. Um der Rundplastik Standfestigkeit zu verleihen, ist das Tuch im Rücken — „entgegen naturalistischer Wahrscheinlichkeit" — (Bier) bis zum Boden heruntergezogen.

Schon einige dieser Werke (Creglingen, Dettwang) entfernten sich von Riemenschneider, es bleiben die Beispiele zu besprechen, welche wohl des Meisters Eigenart zeigen, jedoch seine Mitarbeit und Oberleitung nicht vermuten lassen. Die plastische Gruppe einer Verkündigung im Schreinaltar der Kirche zu Bibra (Nr. 36) bei Meiningen, von Demmler (Anm. 31) als „besonders gutes Schulwerk Riemenschneiders" gelobt, weist Bier mit einigen anderen Skulpturen dem Schnitzer zu, welcher für Münnerstadt Elisabeth und Johannes d. T. gearbeitet hat. Diese Figuren zeichnen sich vor allem durch eine dunkle Unruhe aus, die Schrade (Anm. 32) wahrscheinlich veranlaßte, in ihnen „etwas Stoffisches" zu sehen. Die Bibraer Verkündigung schafft aus zwei Schongauerstichen eine neue Einheit. Der Engel übernimmt nicht nur die Hauptanordnung von B. 1 (das Innehalten in Heranschweben, das leichte Einsinken in den Knien), sondern auch viele Einzelheiten, wie ein Vergleich der rechten Ärmelumgebung oder des wirbelnden Obergewandzipfels lehrt. Die Änderungen sind eigenwillig und bedeutsam: aus der gemessen ruhigen Darstellung, die das Einzelblatt ausfüllen konnte, ist eine biegsam wendige Erscheinung geworden, welche der Ergänzung durch ein unmittelbares Gegenüber notwendig bedarf. Die Flügel sind wie bei Seraphdarstellungen des 12. Jh. gebildet, sie beginnen einen Schwung

(in der Form einer 6), dem die ganze Gestalt sich einfügt, mit ihr die Falten, welche nun nicht mehr durch ihren senkrechten Verlauf der Figur Standfestigkeit verleihen wie beim Vorbild, sondern schmiegsam sich anpassend die Kurven begleiten. Die linke Schulter ist herumgeworfen und (ebenso aus der angestrebten Reliefwirkung abzuleiten): das Haupthaar ist zu beiden Seiten des Kopfes sichtbar. In gleicher Ebene kniet Maria, die leichte Schräge des Lilienstabes bereitet sie vor. Sie zeigt noch deutlicher die Abhängigkeit, diesmal von B. 3. Hier kann sie bewiesen werden etwa in denselben Überschneidungen des von der linken Hand herunterfallenden Zipfels. Diente bei Schongauer die Anordnung des faltenreichen Gewandes dazu, die Rundung des menschlichen Körpers nicht nur zu unterstreichen, sondern wesentlich erst zu schaffen, scheint sie in diesem Hochrelief im Gegenteil die Aufgabe zu haben, die natürliche Plastizität des Körpers einzudämmen und ein Netz darüber zu spinnen von Faltenstegen, welche die vordere, der Grund aus dem sie hervorgestanzt sind die hintere Reliefschicht angeben. Die Linien verlaufen weniger zügig als beim Engel, dessen Vorbild allerdings auch hierin weniger abgewandelt werden mußte. Noch stärker der Ebene angeglichen ist eine Verkündigungs-Maria der Riemenschneiderschule im Berliner Museum (Nr. 47). Während sich in Bibra noch die Rundungen der Schultern und Arme durch das Tuch drückten, verbietet auch dies hier das plättende Gewand. Diese zwei Beispiele sind geeignet, durch ihre verschieden starken Abweichungen von einer Vorlage die Gradunterschiede zwischen Hoch- und Flachrelief deutlich festzustellen. Im Berliner Katalog verzeichnet Demmler (Anm. 33) die Ähnlichkeit der Werke; da ihm die gemeinsame Abhängigkeit von Schongauer nicht bekannt ist, vermutet er eine verloren gegangene Schöpfung Riemenschneiders, nach der beide sich gerichtet haben könnten.

Das sehr grobe Schulwerk eines Reliefs der ehemaligen Sammlung Leinhaas (Nr. 58) gibt die allgemeine Anordnung des Stiches B. 3 vollständig wieder. Diese scenische Fassung wird in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. häufig angetroffen, aber meistenteils in der Umwandlung, welche Dürer in seinem Holzschnitt vorgenommen hat.

Ein Schulwerk ist auch der Gerolzhofener Altar im Bayr. Nat. Museum. In der „Salome mit dem Kopf des Johannes" erkennen wir einen Holzschnitt Dürers (B. 126) wieder, also muß der Altar nach dessen Erscheinungsjahr entstanden sein. Die Flügelplatte mit der Taufe Christi (Anm. 76) ist Schongauers B. 8 nachgeschaffen. Die wesentlichen Änderungen dienen hier einer Form, die im fortschreitenden 16. Jahrhundert immer wichtiger wird, dem Relief-Bild.

Die Handelnden (Christus, Johannes und der Engel) haben größeren Abstand von dem unteren Rande bekommen, und die umgebende Landschaft hat beinahe gleiche Bedeutung neben ihnen, neu ist auch die Einbeziehung des Himmels, welcher der hierfür ausgesparten Wand aufgemalt war. Auch ein kleines Relief desselben Inhaltes in der Würzburger Universitätssammlung (Nr. 68) läßt an das vorliegende Blatt denken, der Zusammenhang mit Schongauer ist allerdings nicht so deutlich wie bei der gleichgroßen Tafel desselben Riemenschneider-Schülers mit der Darstellung Johannis auf Patmos (ebenda), die B. 55 spiegelverkehrt nachbildet. Die eindrucksvolle Dreiecksanlage des Stiches ist aufgelöst in ein trockenes Gegenüber von Johannes und dem Adler, das ferne Gebirge und der Baum davor geben nur notdürftig den neuen Gipfelungspunkt an. Es ist verständlich, daß der Vergleich des an Licht und Schattenwirkungen besonders reichen Stiches mit einem nachgeschaffenen Relief, das diese Mittel nicht zur Verfügung hat, besonders ungünstig für den Holzschnitzer sein muß. Jedoch ist es auch hier aufschlußreich, alle die Änderungen zu beobachten, welche die neue Kunstform notwendig macht.

In dieselbe Zeit, aber in anderem Schulzusammenhang, weist ein Relief (ehem. Slg. Oppenheim), das uns fesselt, weil der Johannes nur sehr allgemein nach B. 55, die kleine Maria in der Mandorla aber sehr genau nach — B. 28 gearbeitet ist.

IV. Altarzyklen.

Dem Meister des Krucifixus von Biebelried spricht Bier einen Kreuzigungsaltar der Pfarrkirche in Wettringen zu. Da dieser Anregungen der Dürer'schen Kupferstichpassion verwertet, muß er nach 1512 entstanden sein. Eine Verbindung zu Riemenschneider besteht in der gleichen Art der milden Charakterisierung und im unmittelbaren Zusammenhang: das Abendmahl der Predella ist eine freie Wiederholung des Rothenburger Werkes. Bier nimmt außerdem an, daß der verlorene Windsheimer Altar, dessen Aufbau nur durch Urkunden überliefert ist, bestimmend auf den Wettringer gewirkt habe. Der dreiteilige Mittelschrein (Kreuzigung, rechts Petrus, links Jakobus d. Ä.) wird in der Mitte überfangen von einem Rund-

bogen, seitlich stoßen zwei Kreisabschnittsbögen an; der obere Flügelabschluß deckt sich — bei geschlossenem Zustand — mit dieser kleeblattähnlichen Bildung, so daß er geöffnet dann die merkwürdig ansteigende Krümmung zeigt, die auch die Anordnung der oberen Tafeln bestimmt. Die acht Flügelfelder (Nr. 69) sind mit Flachreliefdarstellungen der Leidensgeschichte so versehen, daß — in der zeitlichen Abfolge — zuerst die zwei Zeilen des linken, dann die des rechten Teiles gelesen werden müssen. Die Anlage richtet sich jeweils nach der Altarmitte aus: einer Bewegung nach rechts auf der einen entspricht eine Bewegung nach links auf der anderen Seite. Sehr geschickt ist die wenig glückliche obere Rahmenform ausgenützt — hier durch die Form des Ölberges, dort durch die herabführende Treppe des Ecce-homo-Bildes.

Den Ölberg bestimmte Schongauers Stich B. 9 und zwar in der Umformung, die auch das entsprechende Blutaltarrelief kennzeichnete. Mit diesem verbindet ihn die Dreiecksanlage, welche in dem Knieenden gipfelt, der sitzende Petrus links und der in reinem Profil gegebene Johannes. Christus aber und der liegende Jakobus gehen unmittelbar auf B. 9 zurück. Ist hier die Richtung nach rechts, also der Schreinmitte zu, durch die leichte Wendung des Heilandes und der beiden Jünger angegeben, wird unser Blick in der „Gefangennahme" durch einen kraftvollen Schwung dorthingeführt. Schongauers Blatt gleichen Inhalts ist bei allem Handlungsreichtum so ausgewogen, daß der Schnitzer lieber nach einem Vorbild griff, an dem weniger zu verändern war, nach Dürers kleinem Passionsblatt (B. 27), in dem der Zug sich — ohne Aufenthalt — an den rechten Bildrand drängt.

„Christus vor dem Hohenpriester" bringt Schongauers B. 11 in eine schlichte Form. Da die zwei mächtigen Gurtbögen des Stiches dem Schnitzer keinen genügend klaren Reliefgrund bieten, hat sie der Wettringer Meister weggelassen und dafür eine glatte Wand zum Hintergrund genommen, er verzichtet ebenso auf den Pfeiler des Stiches, scheint aber das in der Kirche von rechts kommende Licht in seine Darstellungsmittel einbezogen zu haben, um den Gefesselten aus der beschatteten Gruppe der Hohenpriester hervorzuheben. Der Geißelung diente, wohl um der einfacheren Auffassung willen, Dürers Kupferstich B. 8 als Vorlage. Der Schnitzer bereicherte sie um einen hockenden Schergen, dadurch sie den vielfigurigen anderen Feldern angleichend.

Der rechte Flügel zeigt noch deutlicher, daß die Abweichungen von den Stichmustern (diesmal ausnahmelos Schongauers) durch den neuen zyklischen Zusammenhang bedingt sind. Von den gra-

phischen Blättern will jedes für sich gesehen werden, gleichmäßig sind die Figuren verteilt, Bewegung und Gegenbewegung heben sich innerhalb des einzelnen Bildes auf. Dagegen ist auf den Altarflügeln der Gesamtrahmen maßgebend, ebenso die Gesamtschau, die das Nebeneinander auf einmal umfassen kann. Dies zu ermöglichen, sind die Teile aufeinander bezogen und somit von einander abhängig. Deshalb wird in der „Dornenkrönung" (nach B. 13) Christus im Halbprofil einer Diagonale untergeordnet, welche deutlich von oben rechts nach der Schreinmitte weist. Aus demselben Grunde ist das „Ecce homo" spiegelverkehrt wiedergegeben, und der Pilatus in der „Handwaschung" zum Ziel einer rechts-links Bewegung geworden. Die Gruppe der Kreuztragung geht zwar — wie beim vorliegenden Stich B. 16 — dem Außenrande zu, aber der bei Schongauer vorwärts blickende Kriegsknecht, wendet hier seinen Kopf zurück und schafft so doch eine, wenn auch nur angedeutete Beziehung zur Schreinmitte, in welcher Ziel und Vollendung des Leidensweges dargestellt ist. Der Wettringer Altar wurde so ausführlich untersucht, um einen sicheren Boden für die folgende kurze Behandlung mehrerer Schongauer nachgebildeter Passionszyklen zu schaffen.

Immer noch innerhalb Riemenschneiders Bannkreis stehen vier Reliefs vom ehemaligen Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Kitzingen. Auf dem linken Flügel werden der Ölberg, darunter die Geißelung, auf dem rechten die Dornenkrönung über der Kreuzschleppung angeordnet gewesen sein. Verhält es sich so, dann hätte man über den (verlorenen) Altarschrein hinweg lesen müssen, um die zeitliche Abfolge einzuhalten. Die Abweichungen von den betreffenden Stichen sind in diesen Schnitzereien weniger aufschlußreich als in Wettringen. Auch hier sind die Scenen aufeinander bezogen. In der Dornenkrönung (Nr. 53) kann dabei der Schnitzer in der Hervorhebung des Pharisäers links einer bereits durch Schongauer gegebenen Anweisung folgen, um die Verbindung nach der Geißelungstafel herzustellen, von dort antwortet der seitlich gewendete Christus und die in selber Richtung blickenden Juden; die Kreuztragung schreibt den Stich spiegelverkehrt ab. Räumliche Angaben halten sich genau an die Vorlagen und entbehren somit der einheitlich wiederholten Reliefwand des Wettringer Werkes.

Der Schnitzaltar in der Pfarrkirche von Kayserberg (Nr. 118) im Elsaß ist eine urkundlich gesicherte Schöpfung des Meisters Hans von Kolmar, der sie 1518 auf Bestellung des Magistrats lieferte. Der Aufbau des Ganzen ist einfach: im Mittelschrein überragt ein hochrechteckiger Kasten (mit der Kreuzigungsdarstellung) je zwei übereinander geordnete tiefe Fächer seitlich: Diese nehmen die „Gehäuse-

plastik" des Ölberges, der Gefangennahme, Kreuztragung und Beweinung auf, also ausnahmelos Vorgänge in offener Landschaft, deren Darstellung in diesem Falle durch das unbestimmte Schattendunkel des Hintergrundes ersetzt wird. Die Flügel, außen bemalt, zeigen an den Innenseiten je vier Felder mit den Flachreliefs anderer Passionsscenen. Diese sind derart angeordnet, daß sie — in zeitlicher Reihenfolge — von links nach rechts, den Schrein überspringend, durchgelesen werden müssen. Bei überall annähernd gleicher Güte der Arbeit wird die Einheitlichkeit des Gesamten durch den Abschluß aller Abteilungen mit demselben flachen Korbbogen aus naturalistischem Rankenwerk bestärkt. Es bedarf einer solchen Zusammenfassung, da die einzelnen Teile nicht wie bei den vorhergesehenen Beispielen gegenseitig oder auf gemeinsame Mitte bezogen sind, sondern zum größten Teile die Stiche Schongauers ohne wesentliche Abänderungen in die Sprache der Plastik übersetzen. Allein bei der Wiedergabe des Innenraumes wurden die Winkelungen der graphischen Blätter vermieden und eine mit der Vorderebene gleichlaufende Hinterwand gezogen, um die Handlung vom klaren Grunde abzuheben. Die Kreuzigung in der Mitte weist keine Vorlagen auf, auch die Beweinung ist eine unabhängige Gestaltung, und der Ölberg verrät nur allgemeine Erinnerungen an B. 9 (etwa im liegenden Petrus). Im Gegensatz zu der ruhigen Zuständlichkeit dieser Scenen sind auf den Platten der bewegten „Gefangennahme" und „Kreuztragung" (B. 10 u. B. 16) Zug um Zug übernommen. Schongauer bändigt in seinen Blättern das Dramatische im Gegensatz zu Dürer, der es steigert. In den beiden hier in Frage kommenden Stichen zeigt dies sich in der Form, wie den Drang nach rechts eine — wenn auch schwächere — Bewegung nach links wieder aufhebt; diese Aufgabe haben in der „Gefangennahme" der forteilende Judas und der stürzende Malchus, in der Kreuztragung die stark seitliche Wendung Christi und der abwehrende Hellebardenträger. Es ist verständlich, daß dem Künstler eines zyklischen Werkes, der bewegte und ruhige Darstellungen nebeneinander bringen muß, wie im Kaysersberger Altar, eine derartige Auffassung besonders gelegen kommt, da sie ihm Anregung gibt, wie äußere und innere Einheit des Ganzen zu wahren sei. Die Gruppenfiguren in den Schreinkästen werden verbunden durch die Kastenrahmung und den sich daraus ergebenden Schatten, die einzelnen Felder der Außenflügel dagegen werden in ihrer Form bestimmt und zusammengehalten durch die Reliefwand, der die Figuren angelehnt sind. Für den „Einzug in Jerusalem", wie für das „Abendmahl", bot Schongauers Werk keine Vorbilder, auch die „Dornenkrönung" ist eine Neuschöpfung, ohne die Überschnei-

dungen und räumlichen Schwierigkeiten des entsprechenden Blattes. — „Christus vor dem Hohenpriester", „Geißelung", „Handwaschung" und „Grablegung" sind genaue Wiedergaben der Stiche gleichen Inhalts, meist nur um einige Figuren vermindert und eben mit den oben erwähnten Änderungen des Hintergrundes. Die „Auferstehung" löst die räumlich diagonale Anordnung der Kriegsknechte in flächige Schichten auf, der Christus ist — wie es der zeitgemäßen Vorstellung entspricht (vgl. Schwabacher Altar) — visionär gesehen. Zinnenähnlich stehen auf dem oberen Altargesims zwei schmale Felder, die — im geschlossenen Zustand — den ebenfalls überragenden Mittelteil verdecken. Sie tragen die Darstellungen des „Thomaswunders" und des „Noli me tangere", dieses letztere ist eine genaue Umkehrung von B. 25, spiegelverkehr, um die Handlung von links nach rechts, also nach der Altarmitte gehen zu lassen.

Ähnlichen Aufbau wie der Kaysersberger hat der Hochaltar der Marienkirche in Salzwedel (Nr. 100). Wesentlich unterscheidet er sich nur in der geschlossenen Form des Umrisses und der vermehrten Anzahl der Kasten (hier 31, während es dort 13 waren) und dadurch, daß diese hier sowohl im Schrein als auch in den Flügeln gleich behandelt sind, das heißt, wir haben es hier nur mit tief schattenden Stollen-Räumen, also nur mit Gehäuseplastik zu tun. Die oberste Reihe nehmen die Schnitzwerke ein, die das Leben Jesu von der Geburt Mariae bis zur Darbringung Christi im Tempel erzählen. Darunter ordnen sich die Leidensdarstellungen ähnlich wie in Kaysersberg; bereichert um zehn weitere, meist handlungsreiche Szenen. So weit wie möglich wurden die graphischen Blätter zugrunde gelegt und in ihre plastischen Spiegelungen gewandelt, wie es die anderen — vorlagelosen — Werke geboten sein ließen. Es ist das einzige mir bekannte Beispiel, daß an einem Altar sämtliche Passionsstiche Schongauers in die andere Kunstform übersetzt worden sind. Bei aller Abhängigkeit wandelt doch der Holzschnitzer selbständig um. Er beschränkt die ausführlichen Architekturangaben der graphischen Blätter auf das Notwendigste, um den „Darstellungsraum" der Altarfläche dem „Wirkungsraum" der heiligen Vorgänge gleichzusetzen. So entgeht er dem Zwang, mit perspektivischen Verkürzungen arbeiten zu müssen, die zu den Figuren, die den Bildausschnitt ganz ausfüllen, in einem Mißverhältnis stehen würden. (Es liegt außerhalb des Fragenkreises vorliegender Arbeit zu untersuchen, wie weit diese Gestaltung auf eine norddeutsch-niederländische Eigenentwicklung des Altares zurückgeht, noch etwa vielleicht einem Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Mysterienbühne nachzuspüren.) Ein Vergleich mag herausstellen, was überall wiederkehrt. Auf leicht ab-

fallendem Boden kommt der Zug der Kreuztragung aus der nicht meßbaren Tiefe des bühnenähnlichen Schreinkastens. Die Hauptgestalten: Christus, Malchus, Maria und Veronika sind dem Stiche B. 16 nachgebildet, nur ist Schongauers zarte Würde selbst im Verkörpern des Schmerzes bei der plastischen Umwandlung verloren gegangen und hat einer vergröbernden Ausdrucksdeutlichkeit, welche Maria laut schluchzen, den Kriegsknecht fluchen läßt, Platz machen müssen. Gab auch der Kupferstecher dem Zuge der vielfach bewegten Leiber die Hauptbetonung, so schuf er ihr doch daneben in der starken Mauer zwischen Gittertor und Quaderpfeiler eine mächtige Begleitung, die nicht nur formende, sondern auch stimmungsmäßige Wirkung tat. Dagegen verzichtet der Salzwedeler Meister auf nähere Bestimmung des Schauplatzes, mit einer neutral gemusterten Hintergrundwand verbietet er dem Blick die Ferne. Die Bühne ist bestimmt durch rahmende Säulchen und die Bodenschräge, sie ist nur da für das Schauspiel, das mit derben aber ausdruckskräftigen Mitteln statt der bildmäßig geschlossenen Darstellung Schongauers vorgetragen wird. Zum dramatischen Höhepunkt ist der Augenblick gestaltet: z. B. da Petrus zum Schlage ausholt, der hasenschartige Malchus losbrüllt, Christus ein neues Ohr für den Bedrohten bereithält, allein der Knecht vorne blöd dahinstapft und den Heiland wie ein Opfertier hinwegführt. Die Kunst des oberrheinischen Kupferstechers, feine seelische Unterschiede zu kennzeichnen, mußte dabei der drastisch pantomimischen Gesamtwirkung der niedersächsischen Plastik weichen. Reines Flachrelief tragen die Bruchstücke des Altares aus Uckermünde im Stettiner Museum (Nr. 102). Über den ursprünglichen Aufbau ist nichts bekannt, er wird — ähnlich dem Kayserberger — in der Mitte Gruppenplastik (daraus erhalten Maria mit Johannes in Anlehnung an Schongauers B. 22), an den Flügeln die erhaltenen Reliefs mit den Leidensdarstellungen getragen haben. Die Grablegung übernimmt wörtlich B. 18 und stellt die Gruppe vor eine durchgehend hügelige Rückwand, die schattigen Tiefen und schattenlosen Höhen Schongauers durch zeichnerisch abgegrenzte Schichten ersetzend. Der Ölberg schließt sich B. 9 an, setzt aber den Knieenden und die Jünger in einer Vordergrundebene nebeneinander; die Dornenkrönung (nach B. 13) ändert und vereinfacht nach demselben Grundsatz.

Ein weiterer niedersächsischer Passionsaltar (um 1490) befand sich in der Marktkirche zu Hannover (Nr. 96) (jetzt im dortigen Provinzialmuseum). Ebenfalls geringwertig sagt er nichts Neues aus. Von den in Vierergruppen um den Mittelschrein angeordneten Feldern zeigen die Gefangennahme, Vernehmung vor dem Hohenpriester,

Kreuztragung und Grablegung das Einwirken der entsprechenden Schongauerblätter.

Ein schlesischer, vielleicht Breslauer Künstler schuf den Altar aus Lucine (Kreis Trebnitz), jetzt im Breslauer Museum für bildende Künste (Nr. 120). Er entstand um 1500 und zeigt in seinen vier Passionsdarstellungen nach Schongauer das Bemühen um einen klaren Reliefgrund, von dem sich die Figuren deutlich abheben können, wenn er auch in der Kreuztragung und Geißelung noch Architektureinzelheiten des Vorbildes übernimmt. Im Gegensatz zu bisher Besprochenem ist die Kreuzigung auf einem der Reliefs, im Schreinaltar aber das jüngste Gericht wiedergegeben.

Die Mehrzahl dieser Beispiele zyklischer Darstellungen der Passion Christi entstand im niederdeutschen Kulturgebiet. Einer Umstellung bedarf man bei Betrachtung des Werkes, das Meister Anton 1501 für die Orgelemporen in Blaubeuren geliefert hat. (Sie befinden sich jetzt in Oberdischingen.) Im Gegensatz zu früher Gesehenem ist hier — der schmückenden Aufgabe entsprechend — die Form eines Frieses gewählt. Dieser will durchgehend von links nach rechts gelesen werden, wenn auch das Mittelteil, eine Kreuzigung, den Blick zu längerem Verweilen auffordert, da es doppelt so groß ist als die je drei Steinreliefs an den Seiten. Im Ölberg, in der Dornenkrönung und der Grablegung sind die entsprechenden Schongauerstiche nachgebildet. Der andere Werkstoff des Steines, sowie schwäbische Eigenart und die neue Form der fortlaufenden Reihung bedingen eine Umwandlung, die sich von bisherigem stark unterscheidet.

Die Platten bilden liegende Rechtecke, an den oberen und seitlichen Grenzen befinden sich Kehlungen mit einfachem Blattmuster, das in schmale Leisten gefaßt wird. In zwei Schichten stehen die Figuren auf der schrägen Fußplatte, welche — schmucklos — unmittelbar von der unteren Rahmenseite leicht ansteigt. Der Ölberg zerfällt in die zwei Teile der bildhaft-perspektivisch gegebenen Landschaft (mit einbezogenem Himmel) und einer Reliefschicht — mit der Menschengruppe — davor. Die Jünger, nebeneinander aufgezählt, sind — abweichend vom Stich — nach links gerückt und bereiten damit die Hauptfigur des knieenden Christus vor. Dessen im Vorbilde eingezogene Rückenlinie ist in dieser Umformung nach außen gebogen und gibt somit den rechtsläufigen Schwung weiter. Wie schon beim Rothenburger Ölberg Riemenschneiders erscheint auch hier die entfernte kleine Judasgruppe widersinnig in derselben Reliefschicht. Dornenkrönung und Gefangennahme zeigen nur Erinnerungen an Schongauer, zweifellos aber haben B. 13 und Teile von B. 21 den Aufbau bestimmt. Ähnlich den Stichen ist die Handlung von einer

realen Bildschwelle aus entwickelt; der einfach gemusterte Reliefgrund ist jeder vorstellbaren Aufgabe, etwa als Häuser- oder Zimmerwand, im Bildzusammenhang enthoben, schiebt sich vielmehr sondernd zwischen Szene und Umwelt, die dem Auge abgewandte Seite der Figuren gleichsam verschluckend.

In der Grablegung hält sich Meister Anton treuer als in den übrigen Feldern an Schongauer. Der schöne halbkreisförmige Umriß der Gruppe im Stich B. 18 ist aufgegeben: er hätte im Breitformat des Reliefs keine Wirkung gehabt. Um das gleichmäßige Fortlaufen des Frieses nicht zu stören, werden die Figuren, ohne sonderliche Betonung einer Mitte, nüchtern nebeneinander gestellt. War im Stich allein das Antlitz des Leichnams dem Beschauer zugewandt, richten sich jetzt auch Joseph von Arimathia und Nikodemus unmittelbar aus dem Bilde. Die Rückenfigur des Johannes ist im verlorenen Profil gegeben, sein Gewand verbreitert sich nach unten und verschmilzt mit dem Mariens zu einem festen Sockel für diese Zweifigurengruppe. Glatte plane Flächen, beim Stich willkommener Gegensatz zu den vielfachen Schattenstufen, müßten im Werkstoff des Steines tot wirken, deshalb hat der Meister die Wangen des Sarkophages mit Fischblasenmuster belebt, den Mantel Johannis mit derben Faltenstegen aufgelockert und die Füße Christi mit einem Adernetz versehen.

Auch der Tafel mit der Auferstehung Christi haben Einzelheiten eines Stiches, B. 20, Anregungen gegeben, vor allem ist der auf sein Knie gestützte Landsknecht spiegelbildlich wiederholt. Gleichlaufend zur Bildschwelle trennt der Sarg die vordere von der hinteren Schicht, während er bei Schongauer quer in die Tiefe führte und damit Raum eroberte.

V. Schwaben.

Verarbeitete Meister Anton Anregungen der Ulmer Werkstätte Gregor Erharts, so zeigen die Werke der Hans Seyfer-Schule häufig oberrheinische Einwirkungen. Die Flügel des Heilbronner Hochaltares (Nr. 12), wenn auch nicht von Seyfers eigener Hand, so doch sicher unter Aufsicht des Meisters entstanden, bezeugen eine Reliefauffassung, wie sie ähnlich im allemanischen Gebiete anzutreffen ist (noch bei dem späten Kayserberger Altar). Was sie wesentlich von den Oberdischinger Emporenschranken unterscheidet, ist das andere

Verhältnis zwischen Figur und Raum. Zwar sind die Gestalten noch nicht wie bei den Reliefbildern vor der Mitte des neuen Jahrhunderts der Landschaft verschmolzen, aber schon wird bei diesem 1498 entstandenen Werke eine unmittelbare Beziehung zwischen Natur oder Raum und szenischem Vorgang angestrebt. Schongauerstiche haben auch hier vorgelegen: die Auferstehung übernahm den Malchus aus B. 10, den schlafenden Wächter aus B. 20, im Marientod ist für einen knieenden Jünger das Gewand Johannis aus der Grablegung nachgebildet, die Gesamtanordnung ist ähnlich B. 33. Daneben besteht eine innere Verwandtschaft in der ruhigen Stimmung, die so stark absticht von den wortreichen Wunderdarstellungen der späteren Zeit.

Den Schwierigkeiten, einen Vorgang im Freien zu gestalten, konnte beim Relief — wie wir sahen — verhältnismäßig leicht aus dem Wege gegangen werden, indem der Blick entweder durch einen neutralen Hintergrund (Oberdischingen) oder durch eine Landschaftskulisse abgefangen wurde. Einige schwäbische Werke, in denen Stich B. 6 verwendet wurde, mögen nun zeigen, welche Verwicklungen drohten (oder lockten), sobald ein Innenraum zu bilden war. E. S. und noch der junge Schongauer (vgl. B. 4) hatten ihn meist derart wiedergegeben, daß er wohl zum Beschauer geöffnet war, aber außerhalb der Bildgrenze keiner gedachten Ergänzung bedurfte. Ohne irgendwelche Begründung vernachlässigte E. S. die in Frage kommende Häuserwand der Schauseite, um das Geschehen dem Blicke des Betrachters zugänglich zu machen. Schongauer (am deutlichsten in der Hlg. Nacht) sucht die Öffnung etwa durch den zerfallenen Zustand der Architektur zu begründen. Eine weitere Möglichkeit hatte Rogier von der Weyden unter anderen in seinem Johannesaltärchen (Berlind, Dt. Mus.; Anm. 34) gezeigt: Der Innenraum ist zwar nur durch drei Wände begrenzt, an Stelle der vierten vorderen aber wird innerhalb des Bildes ein zusammenhanglos für sich bestehender Architekturrahmen errichtet, welcher den Ausgangspunkt der Betrachtung angibt. Als Beispiele ähnlicher Gestaltung dienen E. S. L 74 und Schongauers B. 69. In seinen späteren Stichen findet letzterer eine andere Form; er reißt die Schranken nieder und zieht den Betrachter mit hinein in den Raum, der im Bilde selbst unvollständig bleibt. Nur noch kleine Zwickelfelder deuten (in den Passionsstichen) die ehemalige Grenze an. Die Anbetung der Könige besitzt diese Entschiedenheit noch nicht, der Raum (hier einer Kirchenruine) weist — in leichter Querstellung — nur zaghaft aus der Vorderzone heraus. Wir wollen sehen, wie einige Reliefplastiker diese Andeutung verstanden haben.

Der schwäbische Meister des kleinen Buchsbaumreliefs des Berliner Museums (im Katalog in die Zeit „um 1500“ gesetzt (Nr. 1) umgeht die Schwierigkeit, indem er — wie Rogier im Johannesaltar — durch Säulchen und Maßwerkfelder einen inneren Rahmen schafft und gleichlaufend dazu durch einfaches Quaderwerk einen hinteren Abschluß bildet; zwischen beiden Grenzen läßt er nur soviel Platz, um den Begleitzug der Könige — getreu dem Vorbilde — sichtbar zu machen. Die Anbetung spielt sich in einer mittleren Schicht ab.

Auch in der um 1500 entstandenen großen Tafel aus Randegg (Rottweil, Lorenzkapelle; Nr. 23) wird eine Verbindung zwischen dem vorderen Rahmen (hier durch zwei seitliche Mauerstreifen angegeben) und den wiederum sorglos herangeschobenen Mauern des Hintergrundes vermieden, einmal um der Notwendigkeit perspektivischer Angaben aus dem Wege zu gehen, zum anderen, um für das Figurenrelief eine Mittelschicht zu bekommen, deren wirkliche Ausdehnung nicht nachgeprüft werden kann. Der Zusammenhang dieses Werkes mit dem Stich ist zwar nicht so offensichtlich wie bei dem vorbesprochenen, aber, besonders in der Maria mit dem knieenden König, durchaus erwiesen. Der hinter der Gottesmutter erscheinende Joseph ist neuerfunden.

Das kleine Relief der Slg. Gedon (Anm. 35) stellt sich keine eigene Aufgabe. In der wortgetreuen Übernahme des Stiches finden wir hier eine Form des reliefierten Gemäldes. Eine Tiefenvorstellung wird erreicht durch das gleichmäßige Abnehmen der Plastizität. Die Tafel des Berliner Museums (Nr. 4), bei der Demmler Verwandtes zur vorigen sieht, zeigt eine Lösung, die das beginnende 16. Jhdt. bevorzugt. Allein Maria mit Kind und anbetenden Königen sind vom Stiche übernommen. Sie und der Joseph (den schwäbisches Sippengefühl nicht entbehren mochte) bilden mit dem Rahmen eines vollplastischen Pfeilers links und einer Mauerbiegung rechts eine Reliefschicht; Innenraum- und Landschaftsandeutungen sind zeichnerisch auf den Grund der Platte eingeritzt, sie erstreben in ihrer skizzenhaften Ausführug keinerlei Verbindung zu den Menschen davor.

Eine selbständige Umbildung des graphischen Blattes trägt der Flügel eines Hochaltars in Maria Laach (Nr. 14), dessen Herkunftsort das Inventar wohl mit Recht auch in Schwaben vermutet. (Um 1500, gute Arbeit, die anderen besprochenen Beispiele darin wesentlich überragend.) Hier ist die Anbetungsgruppe so unabhängig vor die sehr ausführlich geschilderte Landschaft gestellt, daß man den Eindruck hat, zwei Reliefs seien übereinander gelagert. Es ist gar nicht

der Versuch unternommen, auf Schongauers räumliche Anweisungen einzugehen. Von ihm übernahm man lediglich die Gruppe der Anbetung, wobei man die Handelnden in eine Ebene rückte.

Ähnlich verhalten sich in der Beziehung zum Bildgrund die vier Flügelfelder des Altares von Tullau (bei Hall) (Nr. 26) aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Eine der Tafeln gibt den Johannesstich B. 55 so wieder, daß sie den Jünger — bei Schongauer großartig in die Patmosfelsen geborgen — vor der folienhaften, jedoch auch reliefierten Landschaft sitzen läßt.

Schwaben nahm mit Vorliebe die Schongauer-Stiche auf, die Einzelheilige und sparsam behandelte Gruppen darstellen. Solches entsprach den künstlerischen Gewohnheiten des Stammes, der auch im wortreichen neuen Jahrhundert den Werken mit Handlungsinhalt wenig Platz auf seinen Altären einräumte. Den Bildgedanken des Heiligen Stephanus B. 49 übernimmt der Meister eines schwäbischen Altares (Claus Strigl? in Basel) um 1500 (Anm. 36) auf und formt ihn um für ein Relief, das im Mittelteil an bevorzugter Stelle Platz finden sollte. Wesentliches brauchte der Plastiker dafür an diesem Stiche nicht zu ändern, er löste lediglich den Heiligen vom Bühnenboden des Vorbildes und gab ihm einen Sockel. Die geringen Abweichungen betreffen die Faltenbildung: auch hier liegen die Höhen der Stege in einer, die Grundfläche, aus der sie getrieben, in einer anderen Schicht.

Die Gruppe des Oberndorfer Altares nennt Luise Böhling (Anm. 37) „für den starken fremden Einschlag im Schaffen der meisten neckarschwäbischen Werkstätten dieser Zeit um 1500 besonders charakteristisch". Sie weist zur Bekräftigung auf Stossens Kunst und Riemenschneiders Haßfurter Werke hin. Außerdem sind auch hier Schongauer-Stiche oft verwendet worden. In der Oberndorfer Marienkrönung (Anm. 38) kehren Einzelbildungen aus B. 72 und B. 71 wieder. Bezeichnend die Umformung des über den Arm rechts geschlungenen Gewandes. Vom Anfang bis zum Schluß verfolgbar schlingt es sich mit kräftigem Schwunge um das Knie. Für die Körper sind die Mittelachsen entscheidend geworden, wie es der Freiplastik natürlich ist, wogegen Flachrelief wie Stich ähnlich sind im Bestreben, die Einzelfiguren untereinander zu verbinden und die Gruppe um eine Mittellinie zu ordnen. Der Evangelist Johannes (Nr. 18) wurde, wie L. Böhling schon bemerkt, dem Johannes der Kreuzigung B. 17 nachgeschaffen. Die Gewandbahnen — bei Schongauer unabhängig voneinander den Körper überziehend — werden hier verknüpft und gestrafft, dem Leib kostet es größere Anstrengungen, sich darunter zu behaupten. Das im graphischen Blatte

seitwärts abgewinkelte Bein wird nun aus der Ansichtsmitte vorgestoßen, genau darüber bilden Hand, Kelch und sich schräg überschneidene Säume einen festen Sammelpunkt. Der Kopf mit dem Perrückenhaar und dem auffallend breiten Hals weist auf Franken hin. — Dem Oberdorfer Altar verpflichtet, in der Güte ihn aber übertreffend, gehört eine Heilige Ursula aus Schwalldorf (Nr. 16) in diesem Zusammenhang. Sie verwendet überlegen das Gewand der Heiligen Katharina B. 64. Wie in Schwaben üblich, sind auch hier schroffe Gegensätze vermieden; deshalb duldete der Plastiker neben den steilen Röhren keine Kaskadenfalten (wie der Stecher), zu einheitlicher Wirkung wurde das Gewand auch über dem Knie leicht gewellt, die Bildung der Hand ist kräftiger geworden, wieder bestimmt sie — deutlicher als bei Schongauer — eine Strahlungsmitte, auch die erhobene Rechte ist auf diese bezogen und trägt so zu der inneren Geschlossenheit der Freifigur bei. Die Abhängigkeit vom Stichvorbild beweisen sowohl die Gesamtanordnung wie Einzelheiten: über dem Buch hängt hier wie dort ein Bausch heraus, auf dem Knie bildet sich die gleiche längsovale Faltenmuschel. In denselben Schulzusammenhang gehören drei Figuren aus Dettringen, in denen Schongauer leise nachklingt. (Anm. 39; Andreas B. 35 u. A.)

Der Besichtigung unerreichbar steht in der Altertümersammlung in Horb eine Verkündigungsgruppe (Nr. 13), welche unter der dicken Farbschicht späterer Jahrhunderte gute Arbeit vermuten läßt. Während Gertrud Otto (Anm. 40) sie zusammen mit einigen um 1480 entstandenen Werken als Ausgangspunkt für das Schaffen Riemenschneiders annimmt, glaubt sie L. Böhling (Anm. 41) mit größerem Rechte, wie wir sehen werden, unter dem Einfluß des Würzburger Meisters im neckarschwäbischen Gebiet entstanden. Der Verkündigungsengel überträgt nämlich den Schongauer-Stich B. 1 in eine für die Jahrhundertwende bezeichnende Form. Beim Vorbilde findet man das reizvolle Gegeneinander verschiedener Richtungen: senkrecht steigen die Falten des Untergewandes und Ärmels, kurvig und voller Unruhe überschneidet sie der Mantelsaum, unten queren sich Tuchstege vor das eingeknickte Bein; in der plastischen Übernahme ist alles einer Richtung untergeordnet: der leicht gebogene Oberkörper bereitet die Schwingung der Füße vor, das Gewand paßt sich in gleichlaufenden Zügen der Bewegung an, selbst das sphärische Dreieck des flatternden Zipfels ist in den Gesamtschwung einbezogen. Nicht mehr die prophetische Hand trägt die Hauptbetonung, der Unterarm ist herangenommen, der g a n z e Engel spricht, wenn auch nicht mehr so eindringlich wie in dem Alterswerk des Kupferstechers. Die Madonna scheint eine selbständige Erfindung zu sein; in keiner Einzel-

heit antwortet sie dem Engel ähnlich, wie es Schongauer geschehen ließ. Oft ist mit dem Horber Werke die Bibraer Gruppe (Nr. 46) in Verbindung gebracht worden, doch scheint mir der Hinweis auf die gemeinsame Wurzel in der Graphik eine unmittelbare Berührung zu erübrigen, da beidemale der entsprechende Stich anders gewandelt worden ist.

Im Hochaltar der Kilianskirche zu Heilbronn zeigen neben den schon besprochenen Reliefs auch einige Freifiguren Hans Seyfers die Kenntnis Schongauers. Zwei Heilige des Gesprenges (Nr. 12) verwerten die Stiche B. 49 und B. 56. Laurentius kehrt — im Spiegelbilde — genau wieder, lediglich die Alba ist näher an den Leib genommen, wie es dem Wesen der Freiplastik entspricht. Selbständiger verhält sich der Kolonat einem Schongauer-Blatt, dem Stephanus B. 49, gegenüber. Die plastische Entschiedenheit, mit der bei Maria vom Kalvarienberg folgerichtig Falte um Falte der Vorlage B. 25 erfüllt wird, rechtfertigt die Annahme Schnellbachs (Anm. 42), daß hier eine geschickte Hand, nach seiner Meinung der junge Conrad Meit, am Werke gewesen sei. Die Auffassung des Schmerzensmann wie hier in der Staffel des Hochaltars war im 15. Jahrhundert zu üblich, als daß unmittelbare Beziehungen zu Schongauers B. 69 angenommen werden müßten, wie es Schnellbach will. In diesem frühen Stiche reicht Schongauer einen Bildgedanken weiter, dessen unmittelbares Vorbild der 1457 entstandene Schmerzensmann aus der Multscherwerkstatt sein könnte. Lehrreich zu beobachten, wie der Steinbildner die Gruppe so zusammenfügt, daß sie keines Rahmens bedarf wie noch der Kupferstich mit dem Nebeneinander dreier Einzelfiguren.

Der andere wichtige namentlich bekannte Meister dieses Gebietes und dieser Zeit ist Christoph von Urach, zu dessen Werk jetzt allgemein der unbemalte Hochaltar von Besigheim gerechnet wird. In den „unproblematischen", oft ein wenig hölzernen Figuren zeigt sich auch eine Möglichkeit der Jahre um 1520. Sie ist der Zierlichkeit Schongauers völlig entgegengesetzt; um so erstaunlicher, daß dieser hier Fingerzeige geben konnte. Vielfach sind die oberrheinischen Züge, die L. Böhling (Anm. 44) in der „plastischen Gewalt, Neigung für tiefe Unterschneidungen, Schaffung von Hohlräumen zwischen festen Kernen" bemerkt, durch den Kupferstecher allein vermittelt. Der linke Unterarm des Heiligen Cyriacus (Nr. 6) könnte dem Verkündigungsengel B. 1 abgesehen sein, die untere Gewandbildung setzt zweifellos Kenntnis von B. 49 voraus. Beiden ist gemeinsam: ein unten aufliegender Rock, der über die Schuhspitze einen Buckel wirft, das vorstoßende Knie, dem seitlich das Pluviale weicht, links davon

die Faltenröhre mit blattdünnem Saume daneben, ebenso der hängende Kielbogen der Alba mit tiefschattendem Tuchrücken, dessen Quersteg nach rechts oben geht, wie die schräge Quetschfalte am Oberarme links. Es wurde viel Wert gelegt, die Verbindung dieser Werke zu beweisen, um die Bedeutung der Unterschiede hervorzuheben. Diese bekräftigen noch einmal die vor allem in Bibra und Horb, aber ebenso bei den meisten anderen Freiplastiken des beginnenden 16. Jahrhunderts gezogenen Beobachtungen: Das künstlerische Bestreben geht auch innerhalb der Einzelfigur dahin, einem beherrschenden Zuge unterzuordnen, was in der Kunst Schongauers noch gleichgeordnet war.

Beim Täufer Johannes verweist das diagonal gelegte Gewand sowohl auf B. 54 als sogar noch mehr auf den „Noli me tangere — Christus" von B. 26. In beiden Stichen kommt ebenso die abgespreizte Stellung des Beines vor wie die seitlich vom Knie fallende Staufalte (Züge, in denen L. Böhling oberrheinische Schulung wittert). Die Flügel zeigen eine uns schon bekannte Reliefauffassung (Maria Laach u. a.). Die „Verkündigung" übersetzt B 3 ins Derbe. Führen bei Schongauers Stich die Mulden des Mariengewandes klar zum Rücken, umschreiben sie also einen Körper, so hält das molluskelhafte Faltengewimmel der Altartafel unseren Blick ab, in eine zweite Schicht vorzustoßen (er träfe ja dort auch nur eine Bretterwand!).

Zwei Schongauer-Stiche der späten Folge haben auf das Hochrelief des Namensheiligen der Michaelskirche in Hall (Nr. 10) gewirkt. Die allgemeine Anordnung der Flügel wie der Arme sind von B. 58 übernommen, ebenso das gekräuselt sich aufblähende Gewand rechts; seine Mulden und Knitterungen werden in der plastischen Umformung nur notdürftig begründet von dem Gezappel des nackten Drachenmolches, der an Stelle des fleischlos struppigen Ungetüms (vorliegenden Blattes) getreten ist. Im Mittelschrein des Altares geht es um keine Kampfwiedergabe, sondern um eine der Anbetung geneigte Darstellung des Heiligen, daher die neue Vorderansicht: Schwert und Tier sind Beigaben geworden, die Aufmerksamkeit Michaels ist ganz dem Verehrenden vorbehalten, Schongauers Schrägrichtung wird deshalb aufgehoben durch die voreinander gesetzten Beine wie einen neuen, dem Rechten entsprechenden linken Schwung des Überhanges. Diesen bildete der Künstler dem aufwehenden Gewand des Verkündigungsengels B. 1 nach. Sowohl der Umrißverlauf des oben leicht umkippenden Saumes (besonders deutlich die S-Linie über dem Drachenschenkel) wie die Kerbungen innerhalb dieser Linie sind im Stiche vorgebildet. Einen belebenden Gegensatz erreichte der Kupferstecher durch den Wechsel von schatten-

den und lichtenden Teilen, der Plastiker setzte zum selben Erfolge zwischen die Faltenschluchten den Heiligen in einem glatten, metallisch wirkenden Panzer.

Aus diesem Beispiele erfuhr man, daß die Abweichungen von einer Stichvorlage mitbedingt sein können durch die andere Bestimmung, welcher das plastische Werk dient.

VI. Freiplastik.

Es ist schon betont worden, daß in der Spätgotik die Kunstformen des Reliefs und der Freiplastik sich zumeist wenig voneinander unterscheiden. Beide stehen unter der Herrschaft des Malerischen, beide sind wie Bild und Stich auf eine Ansicht berechnet. Trotzdem stellen sich bei dem Vergleich zwischen Blättern Schongauers und ihnen nachgeschaffenen vollrunden Figuren Artunterschiede heraus, die einen Sonderabschnitt rechtfertigen.

Eine Holzstatuette aus der ehem. Münchener Slg. Böhler (Nr. 28) von einem Zeitgenossen des jüngeren Syrlin (nach Habich Anm. 45) übersetzt den knieenden Christus des Ölbergstiches B. 9 fast wortgetreu. Selbst das feine Dunkel auf dem Oberarm ist mit plastischen Mitteln nachgeahmt, und auch das Format nähert sich dem Vorbilde (28 cm). Lediglich das Haupt ist ins reine Profil gewendet worden. Wie genau der Künstler dem Graphiker auch in scheinbar undurchdrinliche Schatten folgt, zeigt die Quetschfalte am Obergewand vorne. Über den ehemaligen Standort und die anderen Teile konnte nichts erfahren werden.

Der bayrische Meister der bekannten Kreuzigungsgruppe des ehemaligen Franziskanerklosters in Straubing (Anm. 46; Nr. 76) löst aus Schongauers Stich B. 17 Maria, Christus und Johannes und stellt sie in einen neuen plastischen Zusammenhang, in dem sie sich allein behaupten müssen (im Gegensatz etwa zum vorbesprochenen Schnitzwerke, das sicher mit anderen Teilen in unmittelbarer Verbindung stand). Den beiden Trauernden gibt das jetzt glatt herabhängende Gewand einen Nischenraum. Hierin weichen sie vom Vorbilde, ebenso wie in der Haltung des Oberkörpers. Johannes hebt sein Antlitz in die Höhe. Die bezeichnende Haltung seiner Hände mit dem aufgenommenen Gewandzipfel, das, nun ruhiger, über den Schultern liegende Tuch, die Stellung der Füße — sie wei-

sen noch deutlicher auf das graphische Blatt als die Bildung Mariens. Diese ist spiegelverkehrt wiedergegeben, um jetzt ihr Haupt zum Gekreuzigten zu wenden. Aber auch ihre Abhängigkeit von Schongauers Madonna tritt deutlich zu Tage: das Kopftuch rahmt in gleicher Weise das gleiche schmerzliche Gesicht, und von dem linken Ellenbogen fällt die gleiche Stoffkaskade abwärts. Im Stiche wird der untere Teil dieser Figur verdeckt, die weite quer vorgezogene Schleppe, welche die Gestalt der Straubinger Gottesmutter unten abgrenzt, ist also eine Neuerfindung des Holzbildners. Der Leichnam des Gekreuzigten ist am selbständigsten geformt, doch in der Armmuskulatur, wie in der Bildung des schmalen eingezogenen Oberleibes beurkundet sich auch sein Zusammenhang mit dem Stiche.

Ähnlich steht eine Kreuzigung im Dome von Trient (Anm. 47) zu Blatt B. 22 Martin Schongauers. Ihr Schnitzer hatte es leichter als der vorige, da auch schon die graphische Darstellung ohne verbindende und betonende Naturanweisungen auskam und eine Dreiergruppe so bildete, wie sie ein Plastiker übernehmen konnte. Die Änderungen weisen hier deshalb auch mehr auf den Stilwandel als auf die andere Kunstform: Mariens Körper erhielt eine leichte Biegung, der sich alle Nebenrichtungen einfügen. Die jetzt gleichlaufenden Falten sind vermehrt. Christi Beine sind abgebogen, um dem seitwärts geneigten Kopfe eine Entsprechung zu geben.

Maria und Johannes des Stiches B. 23 werden übernommen in eine Gruppe der Berliner Sammlung Bollert (Nr. 131). Riemenschneidersche Züge in der Kopfbildung und entschiedene Körperlichkeit verweisen die beiden Figuren in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Auch hier sucht der nachgeschaffene Johannes mit seinem Blick die Höhe des Kreuzes (der Kruzifix ist verschollen). Maria, jetzt Auge in Auge mit dem verehrenden Betrachter, hat einen mandelförmigen Umriß, welchen die Faltenmulden und Stege durchbrechen, um den Strahlungsmittelpunkt unter ihrer Hand aufzusuchen. Das Tuch über der Johannesschulter hat eine Schwere bekommen, welche die unruhigen Knitterungen des Vorbildes glättet. Im Sinne der Vollplastik ist die Mitte vor dem Rande betont. Hände und Körper, Gewand und Körper, die Teile untereinander bilden eine stärker zusammengefaßte Masse, wonach die Freifigur dieser Zeit strebte, während noch der Straubinger Künstler — wie gezeigt wurde — seine Heiligen vom Gewande hinterfangen ließ, um sie in einer Nischenschale zu bergen.

Schongauer versammelte in seinen späten Drucken alle künstlerischen Mittel zur Darstellung von Einzelgestalten, damit schuf er der Vollplastik Verwandtes. Besonderer Wertschätzung erfreute sich an-

scheinend das Sebastiansblatt B. 59. Enge Verbindung zwischen dem Märtyrer und dem Baumstumpf ermöglichte die Übersetzung beider in eine vollrunde Form, die glatte Bildung des Aktes enthob den Holzbildner der Aufgabe, Wesentliches zu ändern. Nach G. Lill (Anm. 48) ist Jörg Lederer der Schöpfer des Sebastians in der Blasiuskapelle zu Kaufbeuern. Das aufflatternde Schamtuch des Vorbildes fiel weg, Fuß wurde neben Fuß gestellt in jener nüchternen Deutlichkeit, die Lill auch an des Meisters anderen um 1520 entstandenen Werken feststellt. Aber: die Biegung des Körpers, die Stellung der Schenkel zueinander, die Bildung des Brustkorbs und des über den Hüften eingezogenen Leibes, die Neigung des Kopfes wie das feine und stete Widerspiel zum Baumstamm haben ihren Ursprung bei Schongauer. Einen graphologischen Beweis der Abhängigkeit bietet der an gleicher Stelle umgeschlagene Saum zwischen den Oberschenkeln. Lederer sprach die zierlichen Worte Schongauers im alpenländischen Dialekte aus; eine neue Akt-Behandlung und die Erfordernisse der anderen Kunstformen bewirkten, daß zusammengefaßt und geballt wurde, was dort nebeneinander ausgebreitet lag. Besonders deutlich wird dies in der Form der Arme und Beine.

Von geringerer Güte ist der gleiche Heilige aus Lehrs im Freiburger (Breisgau) Augustiner Museum (Nr. 116), dessen Änderungen das Vorbild nur verschlechtern: kurz und grob sind die Beine geworden, im Verhältnis dazu überlang der Oberkörper, von aufdringlicher Deutlichkeit die Muskelbildung an der Achsel und die Hauptfalten am Ellenbogen. Wie eine Rückübersetzung in die ursprüngliche Gestaltenwelt des Goldschmiedes Schongauer wirkt die 24 cm hohe Silberstatuette aus der ehem. Slg. Tony Straus Negbauer, Berlin (Nr. 133). Otto von Falke (Anm. 49) vermutet sie im frühen 16. Jahrhundert entstanden. Schongauers Blatt hat auch hier als unmittelbares Vorbild gedient, und weniger als bei den vorhergehenden Beispielen litt die zerbrechliche Feinheit der Stichdarstellung bei der Umsetzung, wenngleich auch hier die zahlreichen Einzelspuren des Grabstichels verschmolzen worden sind zu einer Masse. Das Bedürfnis der Freiplastik, sich selbst zu behaupten, wird befriedigt in dem Baumgestümpfe, das der zarten Figur einen festen Halt bietet. Der Silberschmied ging in seiner Vorlagetreue so weit, auf dem Kristallsockel zu Füßen Sebastians Pflanzen abzubilden, deren ausführliche Behandlung das Vorbild übertrifft.

Eine Zeit lang stand im Mittelpunkte allgemeiner Aufmerksamkeit die Mühlenbacher Madonna (Nr. 123). Während sie von einer Seite für den jungen Veit Stoß in Anspruch genommen wurde, wies Hubert Wilm (Anm. 50) die „handwerkliche“ Arbeit überzeu-

gend zu einem unbekannten schlesischen Meister mit Nürnberger Erinnerungen. Zur Begründung diente ihm unter anderem der Hinweis Buchheits, daß diese Madonna dem Kupferstiche B. 28 Martin Schongauers nachgebildet sei. Damit rechtfertigt Wilm auch seine erstaunlich frühe Datierung der Plastik in das „erste Jahrfünft der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts", indem er sich an die Wendlandsche Zeitbestimmung des Stiches: „nach 1473" hielt (also nach der Rosenhagmadonna). Alle mir bekannten plastischen Übersetzungen Schongauerscher Stiche sind aber nach 1480 entstanden; ist es anzunehmen, daß gerade das abliegende Schlesien darin eine Ausnahme macht? Weist nicht vielmehr die gefrorene Ruhe der Mühlenbacher Figur in die 90er Jahre, wobei gewisse Rückständigkeiten in der sklavischen Befolgung des Vorbildes und der „provinziellen" Herkunft begründet liegen mögen? Zum Vergleiche selbst: die Madonna des Vorlageblattes steht auf karg angedeutetem Erdhügel, ihr ausdrucksvoller Umriß zeichnet sich klar auf das reine Weiß des Hintergrundes. Sparsame Mittel der Darstellung und die auch hier bemerkbare gegenseitige Entsprechung der rechten und linken Körperhälfte bewirken eine standbildhafte Ruhe, die auf den Plastiker Eindruck machen mußte. Zu Füßen der Mühlenbacher Madonna knieen zwei Engelskinder und leiten die Aufmerksamkeit der Betrachter ihrer Himmelskönigin zu. Diese (auch für eine spätere Entstehung des Werkes sprechende) Zutat ändert nicht nur den unteren Gewandteil, sondern hindert die Gestalt nach rechts auszuschwingen. Bei Schongauer antwortete diesem Schwung die Biegung des Kopfes und das nach links geöffnete Gewand. Da die Voraussetzug im Schnitzwerk fehlte, mußte sein Meister beides vernachlässigen: der Umriß verläuft glatt und der Kopf ist geradeaus gewendet, die Blicke der Bittflehenden aufzunehmen. Einzig das seitlich herausblickende Kind lockert ein wenig die Einförmigkeit der Stirnstellung. Offensichtlich, wie viel gröber Falten, Hände und Gesicht behandelt sind. Dieses rechtfertigt die schlechte Note, die Hubert Wilm der Gestalt gibt, nicht aber allein die Tatsache, daß ein Kupferstich als Vorlage gedient hat.

VII. Veit Stoß.

Es gibt keinen stärkeren Beweis für die Spannungsweite deutscher Art in der Spätgotik als ein Vergleich der Kunst Martin Schongauers mit der Veit Stoßens. Dabei beträgt der Altersunterschied

zwischen beiden nur annähernd zwölf Jahre, und auch des Plastikers Werk trägt oberrheinische Züge, die ihm der Nördlinger Meister und Nicolaus Gerhaert vermittelten. Aber: wie gehalten wirkt der Stich des Marientodes etwa gegenüber der hitzigen Darstellung desselben Vorwurfes in Krakau! Nach der Jahrhundertwende ist auch bei Stoß eine Beruhigung der Form wahrzunehmen (besonders deutlich im Bamberger Altar). Stange (Anm. 51) hat in der Wölfflin-Festschrift 1933 versucht, diese zunehmende Stille mit dem wachsenden Einfluß der Größe Dürers zu erklären. Als Kronzeuge für die Wandlung des Plastikers gilt in jener wie in anderen Betrachtungen die vollrunde Sandsteinfigur des Paulus (Nr. 61) an einem der Chorpfeilers von St. Lorenz. Sie wurde 1516 auf Bestellung des Dr. Kreß geliefert. Die feste und achsengerechte Haltung dieses Werkes ist so fremd in des Meisters Gesamtschaffen, daß seine Eigenhändigkeit schon bisweilen bezweifelt worden ist, aber immer konnte dagegen die Urkunde gehalten werden, welche besagt, daß „Meister Veiten von dem Pild zu machen 17 fl" erhalten habe.

Stange bringt diese Statue mit einer Dürerzeichnung in den Uffizien und dem hiernach geschaffenen Paulusstich von 1514 in Verbindung. Er kennt wohl C. Th. Müllers (Anm. 52) Hinweis auf Schongauers Blatt B. 45, glaubt aber nicht an eine unmittelbare Berührung, sondern hält die Übereinstimmung durch Dürer vermittelt. Allein die Tatsache, daß der „Paulus des Dr. Kreß" gerade die bezeichnende Gewandanordnung übernimmt, die Dürers Blätter nicht haben, kann diese Behauptung entkräften. Auch der Kopf, der sich — im Gegensatz zu Dürer und in Gemeinschaft mit Schongauers Stich — in die Richtung der Hände neigt, widerspricht einer notwendigen Kenntnis des Uffizienblattes. B. 45 ist spiegelverkehrt wiedergegeben, damit also nun eine links-rechts Richtung hergestellt. Ein Arm drückt das Buch an den Leib und rafft das Gewand so, daß die Zipfel über und unter dem Ellenbogen herausſehen. Die Falten des Ärmels stimmen wörtlich mit dem Vorbild überein, das Bein links ist vorgestellt und rechts hängen dieselben Faltenröhren herunter; der Kopf zeigt am wenigsten Ähnlichkeit mit dem Vorbild, das lediglich die Bildung des vielfach gekräuselten Vollbartes und des Haarbüschels über der Stirne bestimmt haben könnte. Im ganzen gesehen sind die Veränderungen so geringfügig, daß man allerdings versucht ist, hier eine weniger eigenwillige Hand als die Stoßens am Werke zu sehen. Jedoch gibt Loßnitzer (Anm. 53) schon dagegen zu bedenken, daß Stoß hier zum ersten Male eine so große Rundfigur in Stein habe ausführen müssen und daß der Blockzwang seiner Phantasie Zügel angelegt habe. Zudem mußte die Figur in eine

Reihe schon vorhandener Statuen an den Chorpfeilern eingefügt werden, wodurch die Wahl eines Vorbildes, aus ebenfalls einer Apostelfolge, verständlich wird. Die Abweichungen dienen einer neuen Einheitlichkeit: der Arm rechts ist herangenommen, die Schwertspitze unten hält dem sichtbaren Fuße links das Gleichgewicht, die Masse des Gewandes ist leichter geworden und läßt den Blick aufenthaltslos an der Gestalt entlang streichen. Durch einfache Mittel ist es erreicht, die Teile dem Ganzen unterzuordnen: der Schwertgriff wurde einer Höhle eingeborgen, der Umriß geschlossen, der Kopf verläuft in derselben Linie wie der Oberarm. Hatte bei Schongauer das herausgestellte Bein der Wendung des Kopfes gegenseitig zu entsprechen, so kommt ihm in der Steinfigur diese Aufgabe nicht mehr zu: es schiebt sich nur schüchtern vor, und das dort glatte Tuch darüber ist hier in der Faltenbehandlung dem übrigen angeglichen. Die Auseinandersetzung des wortgetreu Übernommenen mit einer neuen Auffassung der menschlichen Gestalt verursacht das Unentschiedene der Stoßischen Schöpfung.

In diesem Werke sah man bisher die einzige Verbindung des Nürnberger Schnitzers mit der Graphik Schongauers. Sie allein schon zeigt uns, daß der Plastiker es nicht unter seiner Würde hielt, die Bildgestaltungen eines anderen dann zu übernehmen, wenn es eine ihm fremde Aufgabe geraten sein ließ. Stoß ist Dramatiker, die Darstellung ruhigen Seins lag seiner heftigen Hand nicht, zumal, wenn es auf schon Vorhandenes Rücksicht zu nehmen galt wie im Lorenzer Paulus. Konnte er durch Vorschriften unbeschwert schaffen wie im Andreas der Sebaldkirche in Nürnberg oder dem Rochus der Annunziata in Florenz, so ließ er seiner eigenen Erfindung freien Lauf.

Bei dem Auftrage von 1517 aber, eine Verkündigungsgruppe zu arbeiten, war Stoß wiederum genötigt, sich künstlerischen Gegebenheiten unterzuordnen: der Englische Gruß war bestimmt, in der Lorenzerkirche in Nürnberg einem großen Leuchter vor dem Hochaltar angehängt zu werden. Und — auch diese Schöpfung setzt eine unmittelbare Berührung mit Schongauers Blättern voraus. Ehe die Abhängigkeit von den betreffenden Stichen B. 1 und B. 2 untersucht wird, ist es dienlich, über Entstehen und Wandlung der Verkündigungsdarstellungen einiges in Erinnerung zu bringen.

Im dreizehnten Jahrhundert versinnlichten diese geistige Geburtsstunde des Christentums größten Teils allein die zwei Gestalten des Engels und Marias, deren Standbilder die ehrenvollsten Plätze an der Kathedrale einnahmen. Im fortschreitenden 14. und beginnenden 15. Jahrhundert verlegte die Freude am Schildern —

entsprechend dem allgemeinen Streben nach Verdinglichung — das Schwergewicht auf das Schildern der begleitenden Umstände. Besonders in der Malerei wird auf dem Wege von Jan van Eyk über Konrad Witz zum Meister E. S. deutlich, wie eine bildhafte Auffassung nach und nach die plastische verdrängt.

In seinem frühen Stiche B. 3 erzählt auch Schongauer noch einen Vorgang und spart dabei nicht mit Einzelheiten, die den Beschauer fesseln, ihn damit aber auch von dem Hauptinhalt ablenken können. Mit liebevoller Sorgfalt mustert er den eingerollten Teppich, von dem sich der geschickt „drapierte" Mantel der Jungfrau vorteilhaft abhebt; diese hebt mit zierlicher Gebärde Umhang und Tuch, Gottvater erscheint im Strahlenkranz am Himmel, die Taube des Heiligen Geistes eilt ihm voraus, der Engliche Bote — noch mit erhobenen Flügeln — lupft den Vorhang, Marien unsichtbar raunt er die kündenden Worte. Ein quergestellter Hocker weist in die Dämmerung einer baldachinartigen Nische, und eine dunkle Wand schließt den Hofraum ab. Schongauers nie ruhender Trieb nach Klarheit ließ ihn später denselben Vorwurf in zwei Blättern noch einmal gestalten. Diese Fassung zeichnet sich dem frühen Stiche gegenüber durch größere Sammlung und Sparsamkeit der künstlerischen Mittel aus. Stand Schongauer mit der Jugendschöpfung noch unter dem Eindruck des Meister von Flémalle und Rogier von der Weydens, so ist es wahrscheinlich, daß ihn hier Erinnerung an die deutsche Plastik der ersten Jahrhunderthälfte geleitet haben: Im Chor von St. Kunibert in Köln stehen an zwei Pfeilern lebensgroße Figuren der Verkündigung einander gegenüber. Schongauer kann sie gesehen haben, denn sein Dreikönigsstich setzt die Kenntnis des Columbaaltares Rogiers — also einen Besuch in Köln — voraus, er muß sie gesehen haben, denn die Gemeinsamkeiten mit seinen Blättern B. 1 und B. 2 sind zu groß, als daß ein zufälliger Gleichklang angenommen werden könnte (Vermittler in Graphik oder Plastik sind mir nicht bekannt geworden). Stein-Bildner wie Kupferstecher schaffen seelische Verbindung trotz räumlicher Trennung (2 Chorpfeiler, 2 Blätter); beide Male der Engel im Halbprofil, locker eingesunken in den Gelenken, das rechte stärker gebogen als das linke: eine Hand nach unten weisend, mit schrägem Stabe, die andere darüber zur Segensgebärde geöffnet. Hier wie dort Maria in Vorderansicht, ihr Knie rechts ein wenig durchs Gewand gedrückt, während der Fuß desselben Beines unter dem Saume hervorsieht; ein gleiches Tuch rahmt die beiden Köpfe, die Haare schmiegen sich der Einziehung des Halses an, demütig schwebt die rechte Hand über der Brust, die das Kleid eng umschließt. An der

Seite des Standbeins fällt der Mantel in ähnlich massigen Kaskaden, deren Ausgangspunkt hier wie dort teils an der Hüfte rechts, teils in dem Umhang links zu suchen ist. Vielleicht klingt in der Lilienvase das Kölner Gebetpult nach. Dieser Hinweis will keineswegs die Großartigkeit der Darstellung Schongauers schmälern, sondern er sieht — gegenüber dem vielfach betonten „niederländischen Einfluß" — die plastische Würde in den letzten Schöpfungen des Kupferstechers wie seinen späten Verzicht auf das ihm früher besonders Darstellungswürdige von deutschen Voraussetzungen abzuleiten.

Schongauer schuf mit graphischen Mitteln ein plastisches Werk; Veit Stoß nimmt den Bildgedanken auf und formt mit plastischen Mitteln — das Gemälde des Englichen Grußes (Nr. 60). Die kunstgeschichtliche Wertung dieser Schöpfung hat sich geändert, seitdem im Gedenkjahre 1933 der alte Zustand annähernd wiederhergestellt worden ist. Noch Loßnitzer (Anm. 54) mußte schreiben: „Der Versuch eines eindrucksvollen, monumentalen Werkes ist, wie schon Bode feststellt, mißlungen; inneres Leben und tiefere Empfindung fehlen vollkommen." Nachdem aber die Schlacken späterer Jahrhunderte beseitigt sind, und die Feinheit der Teilbildungen einer nahen Besichtigung vorübergehend zugänglich gemacht worden war, können wir auch in diesem Werk die unbeugsame Gewalt des spätgotischen Ekstatikers bewundern. Wenn dabei seine ursprüngliche Sprache nicht überall gleichmäßig zu hören ist, in der unteren Hälfte etwa gegenüber der oberen die Gleichförmigkeit des Faltenverlaufes langweilt, so scheinen hierin — wie beim Paulus des Dr. Kreß — die Fesseln spürbar zu werden, die ihm die Vorlage auferlegte.

Engel und Maria der Verkündigung gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, war der deutschen Plastik dieser Zeit durchaus ungewöhnlich. Noch in dem Hochrelief von Langenzenn (1513) hatte Stoß selbst sich an die allgemeine Auffassung gehalten, in der — wie auch bei Schongauers frühem Stich — die Erzählung und der Gegensatz von Ruhe und Bewegung, Stehen und Knien, Sprechen und Lauschen bestimmend ist. Hier aber in der Lorenzerkirche stellen lediglich die beiden Heiligen den Vorgang dar. Allein diese Beobachtung muß an Schongauers zwei Blätter denken lassen, kommt dazu, daß sie Einzelformen besitzen, die — dem Sinne nach — im Werke Stoßens unverkennbar wiederkehren: der Engel — mit abgewandter Schulter — sinkt leicht in die Knie, bedeutungsvoll erhebt sich die Hand zur Verkündigung; über dem Jünglingsantlitz strahlt ein Kreuz auf dem Lockenhaar; mehr noch stimmt die bezeichnende Haltung der Marien überein — für eine unmittelbare Verbindung voller Beweiskraft, daß sie vom Herkömmlichen besonders stark abweicht.

Nicht sinnfälliger könnte die Redewendung: „ein Ohr leihen“ ihren sichtbaren Ausdruck finden als in der Biegung des Kopfes, dem das Haupthaar willig folgt, die rechte Hand schwebt über der Brust — eine schöne Gebärde der Ergebenheit — die Linke mit dem Gebetbuch weist nach unten. Knapp umschließt das Kleid den Körper, vom Gürtel laufen gleichmäßige Falten abwärts, lebhaft wechseln beleuchtete mit schattigen Teilen. Rechts und links wird die Figurengruppe durch abwehende Gewandzipfel geschlossen.

In fast keinem der bisher besprochenen Werke konnte man eine gleichwertige Kraft sich mit dem Vorbilde eines Schongauerstiches messen sehen, deshalb soll der Vergleich hier — bei Ebenbürtigem — die Änderungen ausführlich darlegen, Gesagtes bekräftigen und Wesentliches herausstellen.

Der vorliegenden graphischen ist mit der nachgeschaffenen plastischen Schöpfung gemeinsam, daß Engel und Maria aufeinander bezogen sind, obgleich sie als Einzelfiguren den Vorgang vertreten und keine Verbindung durch räumliche oder scenische Anweisungen besitzen. Das Mittel, das die Beziehung schafft, ist jedoch in beiden Fällen grundsätzlich verschieden. Es ist ein Unterschied, der — allgemein gesprochen — spätes 15. vom frühen 16. Jahrhundert, in unserem Zusammenhang Vorbild und Nachbild in den meisten Fällen voneinander abhebt.

Schongauer setzt noch den Glauben an die Einheit und Verbindung alles Erscheinenden voraus. Deshalb kann er — bildlich gesprochen — Marionetten erscheinen lassen, deren leitende Fäden unsichtbar bleiben. Stoß, darin schon ein Mensch der neuen Zeit — gestört in unbefangenem Glauben —, muß sich und seinen Werken diese Einheit erst schaffen, indem er die Fäden durchschneidet und — abgrenzend — das Dargestellte zu einer selbständigen Gruppe formt, in die auch der göttliche Urheber mit einbezogen sein kann.

Jeder der beiden Kupferstiche — bis zum Bildrande ausgefüllt von den Heiligen Gestalten — ist in sich geschlossen und bedarf nicht des anderen. Durch ihre gegenseitige Entsprechung aber fordern sie auf, nebeneinander gehalten zu werden. Diese Beziehung geht von Gestalt zu Gestalt, in derselben Höhe also von Pol zu Pol: die Waagerechte herrscht.

Stoß läßt die Hand des Engels nach oben weisen, das Haupt des Gottesboten folgt dieser Richtung, sein Blick trifft über dem Auferstehungsrelief den Domus mundi, der wiederum die Taube auf den geneigten Kopf der Maria unten aussendet. Die kleine Figur Gottvaters ist der Gipfel einer Dreiecksanlage geworden, deren Grundlinie ein — nun auch beiden Gestalten gemeinsamer — Borken-

boden bildet. Gabriel und Maria begleiten die Schenkel des Dreiecks und sind daraus nicht zu lösen, um allein betrachtet zu werden. Sowohl das Ganze als die Teile müßten darunter ernstlich leiden.

Die Abweichungen vom Vorbilde werden verständlich aus dieser Wandlung. Waren die Gewandschluchten bei Schongauer zueinander geöffnet und beantworteten sich gegenseitig, waren die vier Hände — sich entsprechend — über und unter einer Wagerechten geordnet, entsprach sich die Stellung der Beine wie Verkündigungsvase und Lilienstab, so gruppiert sich bei Stoß dies alles um eine Mittelachse, die Höhe des oben beschriebenen Dreiecks (Anm. 55).

Wie sich das neue Erlebnis der heiligen Geschichte in der Handlungsdarstellung und bei einem geringeren Künstler äußert, zeigt der Schwabacher Altar, ein Werk der Stoßschule, das unter Wolgemuts Oberaufsicht 1506/8 entstand. Der rechte Flügel trägt unter anderem die „Auferstehung Christi" (Nr. 64), die in Anlehnung an Schongauers B. 20 das Wunder wiedergibt. Wie auf dem Stiche ist Christus Mittelpunkt der Anordnung, seine Linke umgreift Tuch und Hirtenstab, die verwundete Hälfte des Oberkörpers ist entblößt, die Rechte des Heilands zur Segensgebärde erhoben, vier Kriegsknechte kauern zu beiden Seiten des Auferstandenen, der Scherge mit übereinander geschlagenen Beinen ist wörtlich dem Vorlageblatt entnommen. Wurden in der Altartafel die Verkürzungen umgangen und erscheint die Landschaft „aufgeklappt", erkennen wir hierin die Art des spätgotischen Reliefs, welche durch das Zusammentreffen von Ansicht und Aufsicht gekennzeichnet ist (vgl. u. a. Münnerstadt).

Der größte Gegensatz zu Schongauers Haltung zeigt sich in der Wiedergabe des Wunderbaren: auch hier wird erst geschaffen, was dort vorausgesetzt werden konnte. Der bei Schongauer noch „natürliche" Vorgang, dessen schlichte Erzählung mit gläubiger Hinnahme rechnete, wurde vom Stoßschüler zur staunenerregenden Erscheinung gesteigert: das Grab ist geschlossen, die Kriegsknechte schlafen, ihre Köpfe sind eingesunken, Christus mit übergroßen Augen steht einsam in der Mitte, sein Gewand bläht sich erregt im Sturme; die Senkrechte des Stabes, der gebogene Zaum im Hintergrunde, aufgestapelte Felsen in der Ferne und noch die Rahmung der Tafel sind geschaffen, die Bedeutung des Erstandenen zu unterstreichen und ihr alles Übrige unterzuordnen. Wie fern lag Schongauer noch dieser Aufwand, wenn er unbesorgt um die Würde des Herrn einem Engel und dem schlafenden Schergen dicht an seiner Seite gleiches Recht ließ.

Zeitlich vor den Schwabacher Altar setzt im Gegensatz zu Loßnitzer Josephi (Anm. 56) einen Verkündigungsengel in der Frauenkirche (Nr. 62) zu Nürnberg. Neben allgemein Nürnberger Eigen-

art läßt er die Wirkung Veit Stoßens erkennen. Wie dessen Gabriel vom Englichen Gruß zeigt auch er den unmittelbaren Zusammenhang mit Schongauers Kupferstich B. 1. Es ist aufschlußreich zu beobachten, wie mehr oder weniger einschneidend in beiden Teilen geändert worden ist. Seitenansicht, Haltung der Hände und Stellung der Füße, das Verhältnis von Unter- und Obergewand und der schwingende Saum sind vom Stiche in die Figur der Frauenkirche übernommen. Aber grob sprechen nun die Falten, wie Blech steht die Schleppe über dem Fuße; das pausbäckige Gesicht lacht über die gute Nachricht, die es bringen darf, es unterscheidet sich darin empfindlich von der stillen Würde des vorliegenden Blattes. Die Bildung des Gewandes dient der Deutlichkeit, wenn es die einzelnen Körperteile voneinander sondert und ihre Rundung hervorhebt, deshalb ist zum Beispiel das Tuch unter dem Segensarm eingeschlagen. Diese Neigung zum Trennen entfernt den späten Nürnberger Engel von früheren Darstellungen gleichen Inhalts (Bibra, Horb), welche gerade die Verschmelzung aller Teile anstrebten.

VIII. Teilübernahmen.

Obwohl Schongauer die Vorstellungswelt des 15. Jhdts. um kaum eine Gesamtneuschöpfung bereicherte, erfand er unermüdlich überraschende Abwandlungen in Haltung und Ausdruck seiner Heiligen. Die späten Stiche sind auch hierin zurückhaltender, die frühen aber, die noch unter dem Eindruck der niederländischen Wirklichkeitskunst entstanden sind, zeichnen sich durch Fülle und Tiefe mimischer und pantomischer Züge aus. Die größten und wirkungsreichsten Zeugnisse dieser Art sind — neben der besprochenen Passionsfolge — die große Kreuzschleppung B. 21 und der Marientod B. 33. Entzog sich Gewalt und Umfang der ersten einer uneingeschränkten Übersetzung in die Plastik, so fanden sich zwei Reliefs, in welche das Marientod-Blatt abgeschrieben ist. Eines befindet sich auf Schloß Zeil (Nr. 32), es entstand wahrscheinlich in Schwaben, sicher Anfang des 16. Jahrhunderts, worauf der beginnende Gleichlauf der Gewandstege schließen läßt. Abgesehen von dem Leuchter und dem herunterhängenden Vorhang des Betthimmels ist der Stich wörtlich übernommen. Nur die Handschrift hat sich wesentlich geändert. Die Wirkung dieses Reliefs wird bestimmt durch das Liniennetz der

scharf aus glattem Grunde herausgestanzten Faltengrate. Bezeichnend für die neue Zeitlage, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Hauptvorgang hin gesammelt wird, wobei allerdings die geschlossene Nebengruppe der Lesenden vorne störend ablenkt. Bei dieser Umsetzung eines malerischen mit Verkürzungen geschaffenen Stiches müssen notwendig Schwierigkeiten dort auftauchen, wo statt der Schichtung Tiefung zu übertragen war. So kann denn auch der Holzbildner nicht verhindern, daß die Erstreckung des schief in den Raum gestellten Bettes in argem Mißverhältnis zu den eng hintereinander gestaffelten unverbundenen Schichten der Jünger steht.

Der fränkische Künstler des anderen Marientodreliefs (ehem. Slg. Leinhaas München; Nr. 59) milderte diesen Widerspruch, indem er das Bett in die Vorderansicht stellt. Im Katalog (Anm. 57) wird das Werk mit Recht noch „um 1500" angesetzt: seelische Stimmung und Einzelbehandlung der Formen zeigen noch nicht die Abwandlungen der oben besprochenen Tafel.

Häufiger aber als die Gesamtanlage beeindruckten viele Plastiker die Einzelerfindungen dieser Stiche, unabhängig vom ehemaligen Ort in dem Bildzusammenhang. Der „Marientod", mehr noch die große „Kreuzschleppung" wurden zu Musterbüchern, in denen sich für alle Gelegenheiten etwas fand, um die erzählfreudigen Altäre aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beleben. Besondere Vorliebe genoß das Jüngerpaar, das der sterbenden Gottesmutter die letzten Gebete vorliest. Mit behaglicher Liebe schildert es Schongauer ein wenig abseits vom Gesamtgeschehen; gewaltsam wird es von Andreas Morgenstern einbezogen in die gehetzte Darstellung des Zwettler Altares (Anm. 58 Nr. 106).

Der Hochaltar von Maur bei Melk (Anm. 59) steht in der Nachfolge dieses Werkes, der kniende Jünger scheint sich an Morgenstern und nicht unmittelbar an Schongauer zu halten. Mit besonderer Genauigkeit sind beide Male die nackten Fußsohlen dem Vorbilde abgeschrieben, ein Zeichen dafür, daß man sich in der Wiedergabe des Alltäglichen gerne früherer Bildungen erinnerte. Mit dem letzten Werke haben wir uns den 30er Jahren genähert. Aus derselben Zeit stammt der Altar von St. Johannes in Schwaigern (Nr. 24). Der niederschwäbische Meister berücksichtigt in der allgemeinen Anordnung des Mittelschreines und wieder besonders in der Gruppe der kniend Lesenden Schongauers B. 33. Verkürzungen hat er auf unbefangene Weise vermieden, indem er das schräg gestellte Bett in Aufsicht, die Jünger dagegen in Ansicht gestellt hat. Die Seitenflügel mit den noch stärker handlungserfüllten Reliefdarstellungen des Marien-

lebens und vor allem im bildhaften Zusammensehen von Raum und Figur lehnen sich an Dürers Holzschnitte.

Schongauers Kreuzschleppung (B. 21) unterscheidet sich von ihren Vorgängern in der Kunst des 15. Jahrhunderts vor allem in der Art, — bei weitgehender Gleichordnung der Teile — eine Menschenmasse übersichtlich zu gestalten und daraus den niederbrechenden Christus blickfangend hervorzuheben.

Es ist bekannt, wie diese Schöpfung auf Dürer wirkte und auf Raffael, der sie in sein Madrider Spasimo übernahm. Die Holzbildner ließen sich ebenfalls von ihr beeindrucken, doch erschwerte vor allem die — bei Schongauer einmalige — Bestimmung auch der Ferne zum Handlungsraum der Figuren die Gesamtübernahme in Relief oder Freiplastik. Die Schnitzhandwerker klaubten einzelne Perlen aus der Krone. Im Museum für Kunst und Landesgeschichte in Hannover befindet sich ein langweiliges Relief (Nr. 97 u. Anm. 61). Für uns ist es als Beispiel wichtig, weil hier der unter dem Kreuz fallende Heiland wie der spottende Junge (mit hochgehobenem Kleidchen) ohne wesentliche Änderung in Verbindung mit gänzlich anderen Figuren gebracht wird. Ebenso kehrt in dem Kreuzwegrelief aus Versenbrück (Nr. 94) von einem Osnabrücker Meister Christus und der ihn fortreißende Kriegsknecht wie der Scherge mit vorgeklappter Zipfelmütze aus B. 21 wieder; der Christuskopf des Veronikatuches dagegen stammt aus B. 66. Eine erfreulichere Begegnung haben wir mit den beiden Pharisäern, in Meister Loedewichs vielfigurigem Kalvarienberg des Hochaltars von Kalkar (Nr. 128). In einem fränkischen Werke der Sigmaringer Sammlung (Anm. 62) sind die Trauernden aus Schongauers kleiner Kreuzigung B. 22 ins annähernd Freiplastische übersetzt; die Gruppe um Simon von Kyrene aus dem gleichen Stiche übernimmt das Hausaltärchen der Grasserschule im Deutschen Museum zu Berlin (Nr. 71).

Verschiedene Stiche werden in den Flügeln eines niederschwäbischen Heiligen Grabes aus St. Michael in Hall benutzt (Afg. 16. Jhdt.). B. 26 bietet das Vorbild zum „Noli me tangere" des Hintergrundes, die Frauen links sind aus dem Kreuzigungsblatte B. 17 genommen und die stürzenden Schächer rechts aus dem Auferstehungsstich B. 20.

Der Künstler einer Tafel aus der Blner. Slg. Silten (Nr. 135) versteht es, mit glücklicher Hand Anleihen zu nehmen. Dieses Relief zeigt aus einer Marienhimmelfahrt den Kreis der aufblickenden Jünger. Das gute Werk wird im Katalog (Bearbeiter W. F. Vollbach) der Richtung des Oberitalieners Amadeo zugewiesen. Ohne die Einheit zu verletzen, verwendet der Holzbildner in den Gewän-

dern dreier Jünger Einzelteile aus verschiedenen Schongauerstichen. Die Rückenfigur mit der erhobenen Hand ist die wörtliche Abschrift des Johannes aus der Grablegung, der Kniende rechts davon ist eine spiegelverkehrte Übernahme des lesenden Apostels aus dem Marientod B. 33 und der Bärtige zeigt Anklänge an den Ölbergchristus von B. 9.

IX. Bildwerke in Stein.

In der bisherigen Betrachtung wurden vor allem die Abweichungen von nachgewiesenen Stichvorlagen herausgestellt, welche ihre Wurzel in veränderten Bedingungen der Zeitlage, des Entstehungsortes, der Künstlerpersönlichkeit und der Kunstform hatten. Im letzten, kurzen Abschnitt soll der Vergleich zwischen Vorbild und Nachbild erschließen, wie weit ein anderer Werk stoff Auswahl und Wandlung einer Schongauer-Erfindung veranlassen kann.

Die meisten besprochenen Werke waren aus Holz gefertigt und hatten damit eine Voraussetzung gemeinsam, die folgenden Beispiele mögen verdeutlichen, worin die Übersetzungen in den weniger geschmeidigen Stein sich von ihnen unterscheiden.

Die Blütezeit der großen Bauplastik ist mit dem beginnenden 15. Jhdt. zu Ende. Die Apostel der Marienkapelle in Würzburg (s. S. 27) aus der Werkstatt Riemenschneiders sind Nachzügler und bleiben eine Ausnahme. War ein Bedürfnis vorhanden, das Kirchenäußere zu schmücken, so wurden mit Vorliebe Flächen mit Reliefs oder doch reliefähnlichen Skulpturen versehen. Ein Beispiel dafür finden wir in den Darstellungen des Portales der Stiftskirche in Baden-Baden. E. Hessig (Anm. 64) nimmt an, daß sie um 1464 geschaffen seien nach einem 1464 bestellten Epitaph, das an den Stil jener Arbeiten anknüpfe, sie glaubt neben den Einwirkungen des Gerhaert-Stiles unmittelbare Berührung mit dem Meister E. S. feststellen zu können. Die Verwandtschaft scheint sich mir aber allein aus den allgemeinen Gepflogenheiten der oberrheinischen Kunst jener Zeit herzuleiten, unmittelbare Verbindung mit E. S. ist nicht notwendig anzunehmen und — in einem Falle — nicht möglich. In der Heiligen Veronika des Tympanon Zwickels ist nämlich nicht „die Kenntnis des E. S. Stiches wirksam", vielmehr deutlich Schongauers Blatt B. 66. Das gleiche Verhältnis zwischen Halbfigur und dem ausgebreiteten Tuche, dieselbe Turban-ähnliche Kopfbedeckung und Einzelheiten wie von der Hand links abrollende Falten oder der

herunterhängende Zipfel des Kopftuches mit dem Faltensteg in der Mitte zeugen für die Abhängigkeit voneinander. Wenn die Annahme einer frühen Entstehungszeit um 1464 richtig ist, kann erwogen werden, ob vielleicht das Tympanonfeld Schongauer zu seiner Formung angeregt habe, Wendlands Datierung des Blattes in die frühen 80er Jahre spricht dafür. Doch Stille und Fülle des plastischen Werkes verweist es zeitlich in den Anfang der 90er Jahre. Dann ist der Badener Meister dem Stiche gefolgt, so weit es ihm der Werkstoff des Steines erlaubte. In der Vorlage ist Körper und eng anliegendes Gewand unterschieden, der Meißel vermag nicht, wie noch ein Schnitzmesser, die Graphik in der Liniensprache nachzuahmen, er muß eine zusammenhängende Masse herausarbeiten. Wenn bei der Baden-Badener Figur Einzelheiten des Vorbildes abgekürzt wiedergegeben und Gegensätze zwischen ruhigen und bewegten Teilen stark betont werden, so ist zu berücksichtigen, daß auf Fernsicht gerechnet wurde.

Es gibt Zeugnisse intimer Kunst seltener in Stein als in Bronze und Holz. Nur ausnahmsweise wurde einmal der Altar aus jenem Werkstoff gebildet. Dann bevorzugte man einen glatten Stein, der sich für die Aufnahme eines bildhaften Flachreliefs eignet. Da es sich um eine neue Möglichkeit künstlerischen Ausdruckes handelte, stand im Vordergrund der Bemühungen zuerst einmal die technische Bewältigung des Werkstoffes wie eine gemäße Gesamtform. Dahinter trat die bildliche Erzählung zurück, oft war sie nicht mehr als ornamentähnlicher Schmuck. „Einer der frühsten Renaissancealtäre“ (Inv. S. 153) steht in der Domsakristei in Eichstädt (Nr. 50). Er ist aus dem glatten Stein gefertigt, der nahe der Bischofsstadt gebrochen wird. Dem Meister Loy Hering war die Gestaltung des Rahmens in antikischen Formen vor allem wichtig, in ihm bewies er seine Erfindungsgabe, dagegen benutzt er für die Hauptdarstellung der Himmelfahrt Mariae das Dürerblatt von 1510, für die krönende Halbkreisfläche greift er zurück auf den Patmosstich Schongauers (Anm. 64). Dabei vernachlässigt er den Landschaftshintergrund der Vorlage und stellte den Johannes, den Umrißverlauf der Rahmenform anpassend, silhouettenartig vor eine (nachgeahmte) Rotmarmorplatte.

Aus artverwandtem, dem Solnhoferstein, gibt der Mittelteil eines Hausaltares der Daucherwerkstatt im Berliner Museum (Nr. 5) Anlage und Einzelheiten des Auferstehungsstiches B. 20 wieder. Zeigt der Hintergrund die geritzte Naturandeutung, wie sie oft im Anfang des 16. Jahrhunderts beobachtet wurde, so ist die Handlung bildähnlich wiedergegeben: wie im Vorlageblatt wird der Blick mit perspektivischen Mitteln in die Tiefe geführt. Dem Mangel atmosphärischer und räumlicher Angaben wird durch verschiedenstarke

Erhebung der Schichten abgeholfen. Bei dieser 1527 erfolgten Übersetzung ist jede Überschneidung vermieden, der Sargdeckel ruht wagerecht, ein glatter Panzer formt die Rückenfigur des Kriegsknechtes, sein Schild liegt jetzt auf dem Boden, um die Überschaubarkeit nicht zu hindern, auch der Wächter im Hintergrund gibt das Vorbild genau wieder, wogegen der Christus — unverkennbar von der Gestaltung Schongauers beeinflußt — die Zutaten zeigt, die uns beim Schwabacher und anderen Werken Zeichen für eine neue Auffassung des Wunderbaren boten. (Auf der Flügelreliefplatte der Himmelfahrt Mariae erinnert ein kniender Jünger im Vordergrund an den bekannten lesenden Apostel aus Schongauers Marientod.)

Auch die Einzelplatte aus Solnhofer-Stein (Nr. 17) im Germanischen Museum in Nürnberg, wird mit mehreren anderen einem Altare angehört haben, — in den 20er Jahren entstanden — stammt sie wohl ebenfalls von einem schwäbischen Künstler der „Renaissance"-richtung. Ihr Flachrelief der „Geißelung Christi" ist dem Passionsstich B. 12 nachgebildet. Rechts vom Gemarterten ein Kriegsknecht in Vorderansicht, links einer vom Rücken gesehen (ohne daß sich beide — wie auf dem Stiche — gegenseitig entsprechen). Einzelne Fußstellungen und Gesten kehren wieder, haben aber ihre Bedeutung gewechselt. Das lebhafte Gewirr des Schongauerblattes ist beschwichtigt, und Figur setzt sich deutlich neben Figur ab, wobei fast vollkommen auf die Mitwirkung von Licht und Schatten verzichtet wird. Viel sagt der Vergleich der unteren Zonen. Dort zieht ein planvolles Durcheinander den Blick um den Marterpfahl herum, hier sind zwei Schichten hintereinander gestaffelt. Statt der wohl reliefmäßigen, aber räumlich überzeugenden Anordnung Schongauers hier eine flächige Einteilung: Christus steht — von zwei Säulen gerahmt — vor kaum bezeichneter Wand. Das Tuch umschließt knapp den Körper und die so gewonnene scharfe Umrißzeichnung sondert Teil von Teil.

Als schmückendes Beiwerk innerhalb eines architekturähnlichen Zusammenhangs dient die Steinplatte des Heiligen Grabes in Chemnitz (Anm. 65). Seine Sargwangen sind angeblich schon 1480 von Georg Johann Kiel mit den Reliefs von Kriegsknechten versehen worden. Für das fast meterbreite Mittelfeld der Vorderseite diente die Rückenfigur des stürzenden Wächters vom Auferstehungsstich Schongauers als unmittelbares Vorbild, selbst die auffahrende linke Hand ist beibehalten, ungeachtet der häßlichen Überschneidung, welche sie mit dem überhängenden Maßwerk ergibt.

In der Anzahl der Steinbildwerke des ausgehenden Mittelalters nehmen Grabplatten den ersten Platz ein. Schrift und reine Zierform

treten neben figürliche Darstellungen, die sich dem Ornamentalen und damit dem Graphischen nähern. Im Grabmal der 1484 gestorbenen Herzogin Elisabeth von Sachsen (in Leipzig Paulinerkirche; Anm. 66) sind die Evangelisten-Sinnbilder Schongauers B. 73—76 in Stein geritzt. Der Meister folgt dabei der Vorlage in der einfachen Umrißzeichnung; die Rundung, die der Graphiker durch Schatten angibt, kann der Steinbildner nur durch leichte Erhebungen und Senkungen innerhalb der einzelnen Reliefschichten andeuten.

Hier sei auch das kleine Wappen der Fürlegerin im Berliner Deutschen Museum (Nr. 66) erwähnt, welches — alles Landschaftliche vermeidend — B. 102 wiedergibt, der einzige mir bekannte Fall übrigens, in dem die doch sicher als Vorlageblätter geschaffenen Wappenschilder Schongauers in der Plastik Verwendung gefunden haben. Das Rotsandsteinepitaph des Ehepaares von Brandenburg in Biberach (Anm. 67) übernimmt die Kreuzigung B. 25. Der Steinmetz wich von der Vorlage nur ab, wenn es eine ornamentale Wirkung zu erreichen galt. Die Engel sind im Halbkreis unter dem Querbalken des Kreuzes angeordnet, der Hintergrund bleibt unbezeichnet, die Trauernden und das Kreuz stehen in reiner Vorderansicht, unter ihnen besteht nur formale Verbindung.

Auf einer Rotmarmorplatte aus dem Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 81), (in Beziehung zum Münchener Grasserkreis „um 1490" entstanden) befindet sich über der Stifterfigur ein Ölbergrelief, das Schongauer B. 9 in manchem gleicht, am auffallendsten im Baum über Christus, ebenso deutlich aber in dem Knienden selbst, dessen Kopf und Gewandfalten dem Blatte abgesehen sind. Keine Verbindung weist dagegen die Jüngergruppe auf. Die gleichmäßige Eigenfarbe des Werkstoffes wie die technische Schwierigkeit, im Marmor stark schattende Tiefen und Höhen herauszuarbeiten, bedingen Armut der Gegensätze und verlangen dafür eine graphische Phantasie, welche diese und andere Steinmetzen im Schwarzweißdruck, besonders Schongauers, verwirklicht fanden. Das räumliche Hintereinander ist hier, wie schon bei manchen anderen Ölbergkopien, unbeachtet geblieben. Eine tiefe Kehlung oberhalb der Dreiergruppe grenzt deren Handlungsbereich von dem des Betenden ab.

Die seltene Übernahme des Stiches B. 69 findet man in der Darstellung des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes, die das Epitaph der Möderndörfer in Maria Saal (Nr. 109) trägt. Aus dem Spitzbogen wurde ein Korbbogen in naturalistischem Rankenwerk, Christus überragt die beiden anderen Gestalten, die Gruppe ist auseinandergenommen, sodaß sich keine Überschneidungen wie auf dem graphischen Blatte ergeben. Dieses unbedeutende Werk

stammt aus der „Schule, vielleicht sogar Werkstatt“ (Anm. 68) des Meisters, der um 1500 für die Georgskapelle in Hohensalzburg die zwölf überlebensgroßen Apostelreliefs (Nr. 107) geschaffen hat. In dieser Folge wird mit dem Simon Schongauers B. 43 ins Harte, Splitterige übersetzt. Die Tafel zeigt aufdringlich, worin sich mehr oder weniger alle Steinreliefs dem graphischen Vorbilde gegenüber unterscheiden: das Bestreben in der Vorderebene möglichst viel zu sagen, hier vor allem deutlich in der Art, wie die Gewandfalten — beim Vorbild noch in die Tiefe weichend — zum Rahmen des durchgedrückten Oberschenkels werden, ihn sogar zurückdrängen.

Eine Bezeichnung sichert den Christopherus über dem Portal der Georgskirche (Anm. 69), ebenfalls in Hohensalzburg für 1502. Dieses Flachrelief ähnelt einer Steinritzung; Schongauers B. 48 ist folgerichtig in eine Umrißzeichnung zurückgeführt worden.

Zum Schlusse sei noch das Werk besprochen, das wohl zuerst die Aufmerksamkeit für die Wirkung der Schongauergraphik auf die Plastik geweckt hat: Die Steintaufe des Wiener Stephan=Domes (Nr. 112). Am oberen Gesims ist bekundet, daß „Ulrich Awer“ dieses Werk 1481 geschaffen habe. H. Tietze (Anm. 70) vermutet, daß der Name verschrieben und Hans Valkenauer gemeint sei. Damit wären wir zu dem größten Plastiker des Salzburger Gebietes gelangt, unter dessen Eindruck auch die oben beschriebenen Arbeiten entstanden sind.

Ein Sockel, reich an Kanten und Überschneidungen, trägt ein vierzehneckiges Becken, dessen hochrechteckige Seiten in vertieftem Felde Hochreliefs von Christus, Stephanus und den zwölf Jüngern tragen. Sechs von ihnen sind Blättern aus der kleinen Apostelfolge Martin Schongauers nachgebildet: Johannes, Andreas, Philippus, Simon, Judas Thaddäus und Matthäus nach B. 37, 38, 43, 42, 44. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Vorbild und Nachbild besteht darin, daß dort die Heiligen allein dargestellt sind, während sie hier der Architektur des Taufkessels sich unterordnen, sie stehen auf ansteigender Bodenfläche in Nischen, welche vorn durch ein Rahmenwerk abgegrenzt werden. Dieses Rahmenwerk umspannt gleichzeitig die Gestalten, die somit nicht mehr der Hintergrund bestimmt. Der Rotmarmor bedingt eine die Kupferstecherart vereinfachende Formensprache. Er verhindert, daß der Körper sichtbar durch das Gewand scheine; eine panzerähnliche äußere Hülle bestimmt alle Bewegung. Dieses erhellt etwas der Vergleich des Stiches B. 44 mit dem Thomas, dessen Bein von der Tuchplatte seitwärts gedrängt erscheint. Kräftige Stege vertreten die ursprüngliche Vorderebene, von der aus in die Masse eingedrungen wurde. Andreas ist ganz ins Profil gerückt, die nur geringen Änderungen zeigen das Bestreben, in

fließende Verbindung zu bringen, was bei Schongauers Vorbild deutlich voneinander abgesetzt wurde: der Kopf schließt sich — in leichter Neigung — dem Verlauf des Rückens an, die Falten begleiten ihn; obwohl auch beim Nachbild das Knie einen scharfen Winkel bildet, vermittelt hier eine bogige Hängefalte zwischen den entgegengesetzten Richtungen, der untere Kreuzbalken bleibt unsichtbar und stört nicht mehr den rechtsschrägen Zug. Auch Johannes weicht dann vom Vorbilde ab, wenn es gilt, zusammen zu fassen, was früher nebeneinander lief: der herausgestellte Fuß gibt das Bewegungsziel an, ein scharfer Faltensteg über dem Unterschenkel weist darauf hin, rechts schwenkt das vom Kelche herabhängende Gewand ein, und von links wird die Querrinne davon angezogen. Beim Simon vereinigt der Kopf alle Strömungen und beim Philippus wurde der von Schongauer bereits angedeutete Strahlungsmittelpunkt unter dem Ärmel rechts beherrschend. Diese starke Neigung zum Bündeln, die der Gipfelung in seiner Handlungsdarstellung entspricht, kann notwendig weder von der neuen Form, noch vom Werkstoffe des Steines oder dem andersartigen Künstlertemperamente geboten sein. Dagegen beobachten wir sie immer bei Nachbildungen um die Jahrhundertwende. Sie läßt uns der eingemeißelten Inschrift (mit dem Datum 1481) mißtrauen, um so mehr, als diese schon das Inventar (s. o.) anzweifelt. Mit der Annahme, daß die Bezeichnung unverbindlich sei, fallen auch die Schwierigkeiten, die Wendland u. a. dieser Status quo für die zeitliche Einordnung der Stiche bereitete, denn nun steht nichts entgegen, daß man die Apostelblätter mit den letzten Stichen Schongauers zusammensehe und sie mit diesen am Ende der 80er Jahre entstanden denke.

Schluß.

Es wurden im Ablaufe der Untersuchung verschiedene Wege eingeschlagen, um die aufgewiesenen Schongauerniederschläge für die geschichtliche Betrachtung der deutschen Plastik ergiebig zu machen. Der Ertrag davon ist gering. Die Blätter wirkten befördernd weder in einem Schulzusammenhang (Kapitel II) noch bei einem Künstler (Kap. III u. V) noch innerhalb eines Stammes (Kap. IV). Sie konnten allenfalls Eigentümlichkeiten unterstützen (Riemenschneider) oder eine zeitweilige Beruhigung hervorrufen (Stoß). Auch vermochte die Arbeit nicht, Stiche und nachgeschaffene Werke zeitlich näher zu bestimmen. Im Gegenteil mußte in zwei bisher anhaltgebenden Fällen, beim Münchener Klappaltärchen und der Wiener Taufe das eingezeichnete Entstehungsjahr in Frage gestellt werden. Im übrigen bestätigen die Beispiele eine schon geäußerte Meinung, daß Schongauers Stiche erst in der 90er Jahren „in Mode" kamen, als der Abstand ihre zwingende Kraft ein wenig gemildert hatte. Hauptsächlich übernahmen kleine Künstler, zumeist Handwerker, die endgültigen Fassungen des Graphikers. Riemenschneider und Stoß bilden Ausnahmen. Dieser griff aus der Ferner seines Schongauer fremden Künstlertumes nach den Blättern, wenn es eine ihm wenig liegende Aufgabe geraten sein ließ, jener aus nachbarlicher Nähe, der sich die verwandten Erfindungen mühelos einfügten. Diese zwei Möglichkeiten treffen wir auch in den beiden Stämmen, welche die Stiche am häufigsten benutzen: den Tirolern und den Schwaben. Die Sprache des Alpenlandes ist zu kräftig ausgeprägt, als das einzelne Entlehnungen ihre Eigentümlichkeit hätten unterdrücken können, und Schwaben hatte ein Heimatrecht auf die Schöpfungen seines großen Sohnes. Schongauer hat, wie Bauch (s. Anm. 3) zuletzt betonte, keine Vorlageblätter für Bildhauerwerkstätten schaffen wollen. Selbst die Drucke, die an unmittelbare Muster denken lassen: Ornamente, Rauchfaß, Bischofskrümme, Wappenschilder und Apostelsinnbilder müssen eher als Vorformen des Silllebens betrachtet werden, denn zu wenig wird in ihnen auf das dem Handwerker Wichtige eingegangen und zu wenig Nachbildungen ließen sich finden (Anm. 71), als daß man ihnen eine wesentlich andere Rolle als den übrigen Stichen zuweisen könnte.

Vereinfachend darf man sagen, daß mehr der Inhalt als die Form übernommen worden ist. Die erzählfreudigen Blätter machten den größten Eindruck: in zahlreichen Abzügen müssen sie überall verbreitet gewesen sein (Anm. 72). Das Kapitel über die Altarzyklen sollte dies bezeugen und ebenso die Aufzählung der Teilübernahmen, die zudem noch bewies, daß die verschiedensten Stiche zur Verfügung standen, aus denen der Plastiker die Teile sammeln konnte, um ein neues Ganze zu schaffen.

Aber all dies faßt lediglich da und dort Gesagtes zusammen (Anm. 73), und auch die vergrößerte Zahl der Beispiele hat nicht viel mehr als statistischen Wert. Dagegen glaubt die Arbeit einen eigenen Beitrag zu liefern durch die Auswertung dessen, was über die Änderungen wahrgenommen wurde. Sie sollten die Anschauung befestigen, daß sich auch in Kunstzeugnissen geringeren Wertes das Streben einer Zeit deutlich ausspricht, oft besonders deutlich, da in ihnen kein überzeitliches Genie durch eine immergültige Formung die Bedingtheit übersehen läßt. So bedeutet uns der von Hans Weigert (Anm. 74) als Trost übermittelte Ausspruch Grillparzers: „Man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat" nicht nur Entschuldigung, sondern Rechtfertigung. Immer wieder wurde beobachtet, wie die Reihung sich in Gipfelung wandelte, wie dieser Verschmelzungsvorgang ebenso die Einzelfigur ergriff, wenn *ein* Bewegungszug bestimmend für alle Teile wurde, entsprechend änderte sich die Auffassung des Geschehens, die vom Vorgang zum Ereignis sich steigerte. Zahlreich waren auch die Abweichungen, die in dem *Orte* der plastischen Werke ihre Ursache hatten. Kapitel IV wies nach, daß der Gesamtaufbau des Altares die fremde Gestaltung zwang, sich anzugleichen, und Einzelbeispiele wie die Mühlenbacher Madonna, die Auber Kreuzigung u. a. zeigten die ändernde Kraft der neuen Aufgabe im Gottes- und Heiligendienste. Auch galt es, den anderen Werkstoff des Holzes und Steines (Kap. IX) zu berücksichtigen, der die nachschreibenden Künstler meist zu größerer Sparsamkeit in der Liniensprache zwang. Da der ursprüngliche Erhaltungszustand der Schnitzwerke in keinem Falle gesichert war, konnte nirgends beobachtet werden, wie die Faßmaler die „gefilterte" Farbigkeit der Stiche verstanden haben. Dies muß einer Betrachtung der überaus zahlreichen Schongauer nachgeschaffenen Gemälde vorbehalten bleiben.

Am aufschlußreichsten erschien dem Verfasser der Vergleich zwischen Stich und diesem nachgeschaffenen *Relief*. Dabei stellte sich heraus, daß die andere Kunstform weit davon entfernt ist, immer die gleichen Änderungen notwendig zu machen, daß vielmehr deren

Vielfalt den Betrachter zwingt, mit verschiedenen Möglichkeiten des spätgotischen Reliefs zu rechnen. Durchgängig aber bestimmte das Verhältnis zwischen Grund und Muster, das heißt in unserem Falle zwischen Landschaft und Figur die Darstellung. Die Beziehung der beiden zueinander zu klären, war auch Schongauers Bemühen gewesen. Vier Blätter geben die hierfür bezeichnenden Stufen seines Schaffens an. Die „Flucht nach Ägypten" — noch ganz malerisch — zeigt die innigste Verschmelzung zwischen Figur und Landschaft; allein durch stoffliche Kennzeichnung der Oberfläche wird unterschieden, das Gewand Josephs geht, kaum merklich, in Pflanze und Fels über. Schon die „Madonna auf der Rasenbank" sitzt vor einem geflochtenen Gatter herausgesondert im eigenen Bereich. Dieser „hortus conclusus" gibt eine sorgsam bezeichnete Vorderbühne an — beinahe skizzenhaft erscheint dagegen die weite Landschaft dahinter, klar zeichnet sich der einfache Umriß Mariae auf die hellen Flächen des Grundes. Die „Gefangennahme" ereignet sich auf einem dunklen Erdhügel, der nur knappen Raum bietet für die vielteilige Menschenlandschaft, die vor *weißem* Himmel steht. Allein das klagende Baumgerippe vertritt den Garten Gethsemane. Einen kleinen Schritt bedeutet es noch, wenn der „Heilige Michael" seinen Drachenkampf vor völlig neutralem Grunde austrägt. In überall gleichem Abstande zur Vorderfläche schließt die Bühne, kein vorbereitender Raum befindet sich zwischen Bildschwelle und Dargestelltem, wie noch in der Gefangennahme, noch mehr in der Sitzmadonna und am meisten in der Flucht nach Ägypten. *Wie* sich die Meister des spätgotischen Reliefs mit diesen Vorbildern auseinandersetzen, sollten die vorangegangenen Kapitel zeigen; beim Überblicke gliedern sich uns die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung in zwei Gruppen, in die *stehenden* und die *liegenden* Reliefs: entweder nämlich ist die Darstellung von einer unteren Bildschwelle aus entwickelt, der Grund ist dann neutral gehalten, wenn er nicht mit gemalten, auch geritzten Andeutungen versehen wurde, oder aber die Rückwand — panoramaähnlich den Handlungsraum in *Aufsicht* darbietend — trägt die Figuren, welche in *Ansicht* wiedergegeben sind. Jenes rückt in die Nähe der Vollplastik, dieses wird dem Bilde verwandt. In beiden Fällen aber ist eine Trennung dessen notwendig, was in der graphischen Vorlage durch Mittel der Licht- und Schattenführung, also atmosphärisch, verbunden war. Die Schöpfer der Freifiguren nahmen die Gestalten aus der Bindung im Stiche heraus und versetzten sie in einen neuen, wirklich vorhandenen Raum, der eigenen Bedingungen von Hell und Dunkel untersteht; die Meister der Reliefs in der deutschen Spätgotik mußten auf die Mitwirkung des „spielen-

den“ Lichtes verzichten, sie schufen Werke, die lediglich eine senkrecht auffallende Beleuchtung und ebensolchen Blick des Betrachters vertragen, nur wenn diese Forderungen erfüllt waren, konnten sie im Laufe der Zeit auch perspektivische Mittel in ihrer Darstellung sinngemäß verwenden.

Es war die geschichtliche Aufgabe der Stiche Martin Schongauers, die deutschen Plastiker am Ende der Spätgotik vor diese Aufgabe zu stellen und ihre Lösung vorzubereiten.

Anmerkungen

(Enthalten zugleich den Literaturnachweis.)

1) Max Lehrs: Die dekorative Verwendung von Holzschnitten im 15. und 16. Jahrhundert. Jahrbuch der preuß. Kunstslgen. XXIX 1908 S. 183 ff.

2) Ernst Buchner (Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik in den Beiträgen zur Geschichte der Deutschen Kunst 1928 S. 17 ff.) sieht in einem jungen Mann aus dem Fischwunder des Ulrichlegendenmeisters das Bildnis MartinSchongauers, auf welches auch Burgkmair in seiner bekannten Münchener Tafel zurückgehe. Das darauf befindliche, bisher unverständliche Datum 1453 gebe auch ungefähr die Enstehung des Augsburger Gemäldes an. Das Aussehen Schongauers auf beiden Fassungen lasse ein Alter zwischen 30 und 30 Jahren vermuten, wodurch das bis heute unbekannte Geburtsjahr des Künstlers zwischen 1425 und 1435 angenommen werden müßte.

3) Kurt Bauch: Die geschichtliche Bedeutung Martin Schongauers, Vortragsbericht in den Résumés des XIV. internationalen Kunsthistoriker-Kongresses 1936 in Basel. S. 56 f.

4) Max Dvorak: Schongauer und die Niederländische Malerei in Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928.

5) Ebenda.

6) Ludwig Baldaß: Martin Schongauer und die Überwindung des niederländischen Einflusses durch die deutsche Spätgotik in: Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 48 S. 206 ff.

7) Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert. Bd. V: Martin Schongauer.

8) Edith Hessig: Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik.

9) Martin Weinberger: Über die Herkunft des Meisters LCz. in: Festschrift Heinrich Wölfflin 1924.

10) Carl Theodor Müller: Die Anbetungsgruppe aus Schloß Saltaus in: Berliner Museen I. Jahrgang, Heft 4.

11) Hessig a. a. O. S. 12.

12) Jakob Rosenberg: Martin Schongauer Handzeichnungen. München 1923.

13) Besprechung von 12) im Burlington Magazine XLIV (1924) S. 133.

14) In W. Hugelshofer: Eine verlorene Marienkrönung Schongauers? Oberrheinische Kunst I 1925/26 S. 216.

15) H. Tietzes Artikel Furtmeyr in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

16) Hessig a. a. O. S. 75 und Kurt Rathe: Zur Einwirkung des Meisters E. S. auf die tirolische Kunst. In den Graphischen Künsten. Jg. LVI.

17) Atz: Kunstgeschichte von Vorarlberg und Tirol, Fg. 596 S. 565.

18) Philipp Maria Halm: Der Wolfgangsaltar in Kefernmarkt ein Werk Tilman Riemenschneiders? in Kunst und Kunsthandwerk, XVIII 1915 S. 78 ff.

19) Theodor Demmler: Die Bildwerke des Deutschen Museums Bd. III Nr. 3112 S. 280.

20) Hessig a. a. O. 89 und H. W. von Schmelzing: Kunstdenkmäler süddeutscher Geschlechter im Deutschen Museum zu Berlin in: Archiv für Sippenforschung, 9. Jg. Sept. 1932 H. 9.

21) Demmler a. a. O. S. 282 (Nr. 3112).

22) Justus Bier: Tilman Riemenschneider Bd. I u. II Würzburg 1925 und Augsburg 1930. S. 34 ff.

23) Bier a. a. O. II S. 87 ff.

24) Ebenda.

25) Abgebildet bei Bier a. a. O. S. 68.

26) Abgebildet bei Bier a. a. II Tafel 128; erwähnt S. 121 ff.

27) Hubert Schrade: Tilman Riemenschneider. Heidelberg 1927.

28) Bier a. a. O. S. 56 ff.

29) Bier a. a. O. I Tafel 33.

30) Bier a. a. O. II S. 126ff, Abb. S. 133 u. S. 141.

31) Demmler a. a. O. Nr. 8117. Hinweis auf Bibra. S. 183.

32) Schrade a. a. O. Anm. 430.

33) Demmler a. a. O. Nr. 8117 S. 183.

34) Abb. bei Max Friedländer: Die Altniederländische Malerei Bd. II Abb. 1.

35) Katalog der Slg. Gedon, München 1884 Nr. 557.

36) Abb. in Festschrift des Münchener Altertumsvereins S. 115 (Weizinger: Die Malerfamilie der Strigl in Memmingen).

37) Luise Böhling: Die spätgotische Plastik im Württembergischen Neckargebiet. Reutlingen 1932. S. 215.

38) Ebenda, Abb. 237.

39) Böhling a. a. O. S. 222 ff. mit Abb.

40) Gertrud Otto: Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927. S. 110.

41) Böhling a. a. O. S. 222.

42) Lilli Fischel: Eine neue Auffassung vom Werk des Meisters E. S. und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte des Oberrheins in Résumés des XIV. internationalen Kunsthistoriker-Kongreß 1936 in Basel. S. 64.

43) Rudolf Schnellbach: Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet. Heidelberg 1931 dort Abb. und auf S. 147 alle Literatur dazu.

44) Böhling a. a. O. S. 159 ff.

45) Georg Habich: Renaissance Ausstellung des Bayerischen Museumvereines, I. Teil: Plastik; im Münchener Jahrbuch 1907 S. 77.

46) Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II. 1929 S. 378 und Hessig a. a. O. S. 89.

47) Abb. bei Atz a. a. O. S. 602 Fig. 621.

48) Georg Lill: Zwei Figuren von Jörg Lederer (Abb. 137) S. 219 ff. in „Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst" Bd. I.

49) O. von Falke: Katalog der Slg. Straus Negbaur 1930.

50) Hubert Wilm: Die Madonna von Mühlenbach in Kunst und Antiquitäten Rundschau 45. Jg. 1937 S. 25. Dort auch die weitere Literatur dazu.

51) Alfred Stange: Bemerkungen zur Kunst des Veit Stoß in: Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag, Dresden 1935, S. 152 ff.

52) C. Th. Müller: Veit Stoß in Krakau im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1933 S. 27 ff.

53) Max Loßnitzer: Veit Stoß Leipzig 1912 S. 124 ff.

54) Loßnitzer a. a. O. S. 153 ff. — Der ausführlichste Literaturnachweis über den Englischen Gruß im Katalog der Veit Stoß-Ausstellung, Nürnberg 1933.

55) Diese Mittelachse ist natürlich nur aus technischen Notwendigkeiten hier auch zufällig wirklich vorhanden.

56) Walter Josephi: Die Werke Plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 1910 S. 158, unter Nr. 277. — Loßnitzer zählt ebenso wie Daun diese Gruppe zu den Überresten des Welseraltares, den er 1530 erst entstanden vermutet.

57) Katalog der Slg. Leinhaas 1908; Nr. 16.

58) Herbert Seiberl: Der Zwettler Altar und die Auswirkung des Kefernmarkter Stiles im 16. Jhd. Im Jahrbuch der Kunsthistorischen Slgen in Wien. Bd. X N.F. 1936 S. 105 ff.

59) Seiberl a. a. O. Tafel XVI.

60) Allgemeines über die Vorgeschichte dieses Stiches bei Dvorak a. a. O.; Friedrich Winkler: Über verschollene Bilder der Brüder van Eyk im Jahrbuch der preuß. Kunstslgen. Bd. 37 1916 S. 287 ff. und Guido Joseph Kern: Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyk.

61) Herbert von Einem: Plastik des Marienaltares im Kloster Isenhagen in: Kunsthistorische Studien des Provinzialmuseums Hannover III, Bd. 1931.

62) In den Bildwerken der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen 1925. Abb. 25.

63) Hessig a. a. O. S. 29 ff.

64) Felix Mader: Loy Hering, München 1905 S. 53 f.

65) Abb. in Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft 7 nach Seite 32.

66) Abb. ebenda Heft 17 Tafel XXI.

67) Abb. in Die Kunst und Altertumsdenkmale in Württemberg, Donaukreis I S. 50.

68) Philipp Maria Halm: Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik in Studien zur Süddeutschen Plastik I (1926) S. 176 ff.

69) Abb. in Österreichische Kunst-Topographie Bd. XXIII S. 98 Fg. 137.

70) Hans Tietze: Geschichte und Beschreibung des St. Stephandoms in Wien. Wien 1931 S. 328 ff.

71) Eine Ausnahme bildet das schon lange bekannte Rauchfaß aus der Sammlung Callier in Haarlem, das dem Stiche B 107 nachgebildet ist. Vgl. Jan Bromin Bulletin des Nederlandschen Oudheidskundigen Bond Nr. 5 (1. Serie) S. 146 ff. mit Abb.

72) Schongauers Einfluß ist auch im Auslande nachzuweisen. Allerdings wirkten seine Stiche hauptsächlich auf die Maler. Es ist aber bekannt, daß der junge Michelangelo den Antoniusstich abgezeichnet hat, ebenso, daß die Kreuzschleppung die Gestalt des fallenden Christus auf dem Madrider Spasimo Raffaels bestimmte. Im Vorübergehen sei hier zum ersten Male darauf aufmerksam gemacht, daß auch ein heiliger Georg in der Eremitage, ein Jugendwerk Raffaels „um 1504—05" die Kenntnis eines Schongauerblattes verrät. Ebenso glaube ich in dem Ecce homo Bilde Tizians in der Wiener Gemäldegalerie den Eindruck von B 15, am deutlichsten in der ausdrucksvoll hochgestreckten Hand des Kriegsknechtes zu spüren. (Abb. in der Propyläenkunstgeschichte, Bd. Hochrenaissance S. 343). In Frankreich sind vor allem viele Werke der intimen Kunst von Schongauer abhängig. Vgl. Rudolf Berliner: „Französische Muschelschnitte" (Münchner Jahrbuch B.F. I u. II

1924/25), wo darauf hingewiesen ist. Besonders stark wurden die Blätter in der Limoger Emailwerkstätte benutzt. Zwei von sehr vielen Beispielen. Ein Triptychon in Münchener Slg. Nemes (Abb. im Pantheon 1928 S. 452) und eine Kreuztagung in der ehem. Slg. Lanna in Prag (Katalog dieser Slg. 1908 N 76). Auch auf die Niederlande hat der deutsche Graphiker zurückgewirkt. Hier ließ sich auch ein plastisches Werk finden, das seine Passionsfolge zum Teil wiedergibt: ein Flügelaltärchen aus Buchsbaum im Deutschen Museum zu Berlin. (Vöge Nr. 344.)

73) Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923.

74) s. Atz, a. a. O. S. 546 Fig. 585.

75) s. Atz, a. a. O. Abb. S. 553.

76) beste Abb. bei Streit: Tilman Riemenschneider (spiegelverkehrt).

Katalog.

Schwaben.

1. Basel, Historisches Museum	Altarwerke aus Chur um 1500 Heiliger Laurentius nach B. 49
2. Berlin, Deutsches Museum Nr. 429	um 1500, Buchsbaumrelief Anbetung der Könige nach B. 6
3. München, Sammlung Gedon Kat. 1884 Nr. 557	Flügelaltar: Anbetung der Könige nach B. 6
4. Berlin, Deutsches Museum Nr. 430	Relief Afg. 16. Jhdt. Anbetung der Könige nach B. 6
5. Berlin, Deutsches Museum Nr. 435; 1983—86	Hausaltar aus Solnhofenstein Hans Daucherwerkstatt, 1527 Auferstehung nach B. 20
6. Besigheim, St. Nikolaus	Hochaltar von Christoph v. Urach, um 1520 Cyriakus nach B. 49 Johannes nach B. 45
7. Stadt Biberach, Pfarrkirche	Rotsandsteinepitaph des Bürgermeisters Eberhard v. Brandenburg um 1510 Maria und Johannes nach B. 25
8. Ehestätten, Kirche	Relief Anfang 16. Jhdt. Auferstehung nach B. 20 Engel der Marienkrönung nach B. 72
10. Hall, St. Michael	Altarschrein in der Sakristei 1507 (?) Michael nach B. 58 u. B. 1
11. Hall, St. Michael	Heiliges Grab, Anfang 16. Jhdt. Kreuzgruppen nach B. 20, B. 26 u. B. 17
12. Heilbronn, St. Kilian	Flügelbilder des Hochaltarschreins Seyferwerkstatt 1498 Auferstehung nach B. 24, B. 20 Tod Mariae nach B. 33 Freifiguren: Laurentius nach B. 56 Maria im Gesprenge nach B. 25
13. Horb, Altertümersammlung	Freifiguren um 1500 Engel der Verkündigung nach B. 1
14. Maria Laach, Pfarrkirche	Hochaltar um 1500 Anbetung der Könige nach B. 6
15. Mettenberg, kath. Kirche	Marienaltar aus Mietingen Ende 15. Jhdt. Geburt Christi nach B. 5 u. B. 4

16. Schwalldorf, Pfarrkirche	Freifigur Urſula nach B. 64
17. Nürnberg, Germaniſch. Muſeum Joſephi Nr. 64	Relief aus Solnhoferſtein 1. H. des 16. Jhdt. Geißelung Chriſti nach B. 12
18. Oberndorf, Pfarrkirche	Freifiguren des Hochaltars um 1500 Johannes Ev. nach B. 17 Marienkrönung Gewand- motive nach B. 13
19. Poltringen, Stephanskirche	Freifiguren um 1530 Petrus nach B. 45
20. Reutti	Altar von 1519 (Syrlin d. J.?) Verkündigung nach B. 1, 2 u. 3
21. Rieden, Ev. Pfarrkirche	Hochaltar von 1510 Verkündigung nach B. 3 Geburt Chriſti nach B. 4
22. Nürnberg, Germaniſch. Muſeum Joſephi Nr. 371	Relief 1. Viertel des 16. Jhdt. Maria der Verkündigung nach B. 3
23. Rottweil, Lorenzkapelle Nr. 83	Relief aus Randegg, um 1500 Anbetung der Könige nach B. 6
24. Schwaigern, St. Johannes	
25. Tauberbiſchofsheim, Pfarrkirche	Altar von Martin Schaffner 1517 Engel der Verkündigung nach B. 1
26. Tullau bei Hall, St. Wolfgang	Altarreliefs um 1510 Johannes auf Patmos nach B. 55
27. Sigmaringen, Muſeum Kat. Nr. 77	Relief nach 1500 Verkündigung nach B. 3
28. München, ehem. Slg. Böhlert Münchner Jahrbuch 1907 Abb. S. 77	Freifigur Afg. 16. Jhdt. Ölbergchriſtus nach B. 9
29. München, Bayr. Nat. Muſeum Kat. (1896) Nr. 1331	Hausaltärchen von 1486 (?) Geburt Chriſti nach B. 4
30. Rottweil, Lorenzkapelle Nr. 82	Relief um 1500 Geburt Chriſti nach B. 4
	Relief nach 1500 Maria der Verkündigung nach B. 3
32. Schloß Zeil	Relief Afg. d. 16. Jhdt. Tod Mariae nach B. 33
33. Sigmaringen, Muſeum	Hochrelief um 1500 Kreuzſchleppung, Einzelheiten

Thüringen.

34. Allendorf, Ev. Kirche	nach B. 22 Altar von 1485
35. Borſch, Ev. Kirche	Marienkrönung nach B. 71 Altarrelief Ende 15. Jhdt.

36. Bibra, Ev. Kirche	Geburt Christi nach B. 4 Freifigur von 1500
37. Erfurt, Predigerkirche	Verkündigung nach B. 1 u. B. 3 Steinepitaph von 1484
38. Erfurt, Museum	Ölberg nach B. 9 Freifigur aus Saalfeld um 1500
39. Frauenbreitungen, Ev. Kirche	Madonna nach B. 28 Altarrelief von 1518
40. Freyburg, Stadtkirche	Geburt Christi nach B. 4 Altarrelief „1515—20“
41. Geismar, Ev. Kirche	Geburt Christi nach B. 4 Nikolausaltar, Relief um 1500
42. Großkochberg	Engel der Verkündigung nach B. 1 Altarrelief „1485—90“ Michael nach B. 58
43. Mihla, Ev. Kirche	Madonna nach B. 28 Altarreliefs um 1490 Ölberg nach B. 9 Gefangennahme nach B. 10 Eccehomo nach B. 15 Auferstehung nach B. 20 Kreuztragung nach B. 16

Franken.

44. Aub, Pfarrkirche	Freifiguren von T. Riemenschneider Kreuzigungsgruppe nach B. 25
45. Berlin, Deutsches Museum Nr. 2628	Relief vom Münnerstädteraltar (1492) von T. Riemenschneider Noli me tangere nach B. 26
46. Berlin, Deutsches Museum Nr. 406	Hochrelief gegen 1500 Riemenschneiderschule Maria der Geburt Christi nach B. 4
47. Berlin, Deutsches Museum Nr. 8117	Relief, Afg. 16. Jhdt. Verkündigungsmaria nach B. 3
48. Greglingen, Herrgottskirche	Altarreliefs von 1505 Verkündigung nach B. 1 u. B. 2 Maria im Tempel nach B. 25
49. Dettwang, Dorfkirche	Kreuzaltar von T. Riemenschneider 1510 Auferstehung nach B. 20 Ölberg nach B. 9
50. Eichstätt, Domkirche	Steinaltar von Loy Hering 1520 Johannes auf Patmos nach B. 55
51. Grünsfeld, Pfarrkirche	Grabmal der Dorothea v. Wertheim Riemenschneiderkreis um 1504 Gewand der Knienden nach B. 9
52. Frankfurt, Slg. Passavant Contard Nr. 92 u. 93	Freifiguren von T. Riemenschneider (?) Laurentius nach B. 56 Stephan nach B. 49

53. Kitzingen, kath. Pfarrkirche	Passionsaltarreliefs Ölberg nach B. 9 Kreuzschleppung nach B. 16 u. B. 21 Geißelung nach B. 12 Dornenkrönung nach B. 13
54. Würzburg, Universitätssign. Abb. Inv. A. Fr. IV S. 120	Altarreliefs aus Mariaburghausen Ende d. 15. Jhdt. Anbetung der Könige nach B. 6 Verkündigung nach B. 3
55. München, Bayr. Nat. Museum Nr. 722	Altarrelief um 1490 a. d. Slg. Martinengo Geburt Christi nach B. 4
56. München, Bayr. Nat. Museum Nr. 1330	Altar aus Gerolshofen nach 1511 Riemenschneiderschule Taufe Christi nach B. 8
57. München, Bayr. Nat. Museum Nr. 701	Freifigur um 1500, Riemenschneiderkr. Jakobus d. Ä. nach B. 8
58. München, ehem. Slg. Leinhaas Kat. 1908 T. VII Nr. 20	Altarrelief Afg. 16. Jhdt. Riemen- schneiderkreis Mariae Verkündigung nach B 1 u. B. 3
59. München, ehem. Slg. Leinhaas Kat. 1908 T. V Nr. 16	Altarrelief aus Abenberg um 1500 Marientod nach B. 33
60. Nürnberg, Lorenzkirche	Freifiguren von Veit Stoß 1317/18 Verkündigung nach B. 1 u. B. 2
61. Nürnberg, Lorenzkirche	Freifigur von Veit Stoß 1513 Paulus nach B. 45
62. Nürnberg, Frauenkirche	Freifiguren Stoßkreis Engel der Verkündigung nach B. 1
63. Rothenburg o. d. Tauber	Blutaltarrelief von T. Riemen- schneider 1499—1505 Ölberg nach B. 9
64. Schwabach, Kirche	Altarreliefs 1520 Stoßnachfolge Auferstehung nach B. 20
65. Schwabach, Kirche	Freifiguren um 1500 Kreuzigungsgruppe nach B. 17
66. Berlin, Deutsches Museum Nr. 821	Steinrelief um 1531 Fürlegerwappen nach B. 102
67. Würzburg, Luitpoldmuseum Bier II Abb. S. 68	Relief aus Aub Riemenschneiderkreis Geburt Christi nach B. 4
68. Würzburg, Universitätssign. Münch. Jb. X Abb. S. 143	Reliefs um 1520 Riemenschneiderkreis Taufe Christi nach B. 8 Johannes auf Patmos nach B. 55
69. Wettringen, Pfarrkirche	Kreuzigungsaltar, nach 12 Flügelreliefs Ölberg nach B. 9 Eccehomo nach B. 15 Christus d. Hohenpriester nach B. 11 Handwaschung nach B. 13 Kreuztragung nach B. 16

Bayern.

70. Andechs, Klosterkirche	Gedenkstein d. Grafen von Törring Johannes der Kreuzigung nach B. 23
71. Berlin, Deutsches Museum Nr. 8184	Hausaltärchen der Grasserwerkstatt E. 15. Jhdt. Gruppe aus dem Kalvarienberg nach B. 22
72. Dorfkemnahten, Dorfkirche	Flügelreliefs vom Hochaltar um 1500 Geburt Christi nach B. 5 Verkündigung nach B. 3 Evangelistensinnbilder nach B. 74 u. B. 75
73. Kneiting, Dorfkirche	Flügelreliefs d. Altares Geburt Christi nach B. 4
74. Noppling, Kirche	Tonrelief E. d. 15. Jhdt. Ölberg nach B. 9
75. Radlkofen, Kirche	Rotmarmorrelief von 1501 Ölberg nach B. 9
76. Straubing, ehem. Franziskaner-kloster	Kreuzgang. Freifiguren Maria u. Johannes nach B. 17

Tirol.

77. Berlin, Deutsches Museum Nr. 3112	Flügelaltarrelief Bozen um 1500 aus Gmarr Lucia nach B. 2
78. Berlin, ehem. Slg. R. v. Kauffmann Kat. Helbing III Nr. 314	Altarflügelrelief um 1500 Christopherus nach B. 48
74. Berlin, ehem. Slg. Lippmann Lepkes Kat. 1912 Nr. 150	Altarrelief um 1500 Florian Gewand nach B. 26
80. Bozen, Franziskanerkirche	Altarpredella um 1500 Johannes d. T. nach B. 54
81. Innsbruck, Ferdinandeum	Rotmarmorgrabplatte um 1490 Ölbergchristus nach B. 9
82. Kaufbeuren, Blasiuskapelle	Freifigur von Jörg Lederer um 1518/19 Sebastian nach B. 59
83. Trient, Dom	Freifigur E. 15. Jhdt. Kreuzigungsgruppe nach B. 22
84. München, Bayr. Nat. Museum Nr. 1319	Altarflügel aus Tramin um 1510 Katharina nach B. 64.
85. Nürnberg, Germ. Museum Nr. 409	Freifigur aus Villnöß E. d. 15. Jhdt. Stephanus nach B. 49
86. Klerant bei Brixen	Altarflügel von 1484 Laurentius nach B. 56
87. Nürnberg, Germ. Museum Nr. 411	Altarrelief Ed. 15. Jh. Christopherus nach B. 48

88. Rottweil, Lorenzkapelle Kat. Nr. 67, 68	Altarflügelreliefs aus Isny um 1490 Katharina nach B. 65 Barbara nach B. 64
89. Villnöß, Valentinkirche	Altarflügelrelief, Ed. 15. Jh. Katharina nach B. 62 Agnes nach B. 65
90. Vezzano, Valentinkirche	Altarflügelrelief, Bozener Schule nach 1497 Jakobus d. Ä. nach B. 36
91. Wien, ehem. Slg. Figdor Kat. IV Nr. 241	Freifigur vom Meister von Kefernmarkt (?) um 1490 Stephanus nach B. 49
92. Wien, ehem. Slg. Figdor Kat. IV Nr. 228	Freifigur von Hans Klocker E. 15. Jh. knieende Maria nach B. 4
93. Kaltern, Slg. Dipauli	Freifigur eines Bozener Meisters kniende Maria nach B. 4

Niedersachsen

94. Bersenbrück, Ev. Kirche Beenken Nr. 59	Altarreliefs um 1510 Christus der Kreuztragung nach B. 21
95. Braunschweig, Landesmuseum	Altar des Konrad Borgentryk von 1483 Geburt Christi nach B. 4
96. Hannover, Welfenmuseum	Altar aus der Marktkirche Raphenwerkstatt (?) um 1490 Kreuzschleppung nach B. 16 Gefangennahme nach B. 10 Handwaschung nach B. 13
97. Hannover, Museum f. Kunst u. Landesgeschichte	Hochrelief des Isenhagener Meisters Kreuztragung Christus nach B. 21
98. Köln, Minoritenkirche	Altarreliefs aus Alfeld Geburt Christi nach B. 4
99. Hildesheim, Dom	Passionsaltar, 1. Viertel d. 16. Jh. Auferstehung nach B. 20 Kreuzschleppung — Einzelheiten nach B. 21
100. Salzwedel, Marienkirche	Gehäuseplastik eines Altares um 1520 Kreuztragung nach B. 16 Dornenkrönung nach B. 13 Grablegung nach B. 18 Heilige Nacht nach B. 4
101. Sigmaringen, Museum Kat. Nr. 68	Altarreliefs um 1500 Gruppe der Kreuzschleppung nach B. 16
102. Stettin, Museum	Altar aus Uckermünde Reliefs: Ölberg nach B. 9 Dornenkrönung nach B. 13 Grablegung nach B. 18 Freifigur: Madonna nach B. 22

Mittelrhein.

103. Lorch	Hochaltar von 1483, Freifigur Antonius nach B. 46
104. Marburg, Museum	Terrakotta Relief aus der Elisabethkirche um 1500 Kreuztragung nach B. 16
105. Nürnberg, Germ. Museum Josephi Nr. 450	Relief von Ludwig Juppe um 1520 Flucht nach Ägypten nach B. 7

Österreich.

106. Adamstal bei Brünn	Zwettleraltar des Andreas Morgenstern, 1512—25 Gehäuseplastik: Gruppe des Marientodes nach B. 33 Freifigur am Rahmen: Michael nach B 58
107. Hohensalzburg, St. Georgenkapelle	Apostelreliefs. Valkenauerkreis Bartholomeus nach B. 43
108. Hohensalzburg, Georgskirche	Steinreliefs über der Haupttüre von 1502 Christopherus nach B. 48
109. Maria Saal	Epitaph der Möderndorfer, Afg. 16. Jh. Erbärmde — Christus nach B. 69
110. Maur bei Melk	Hochaltar. Morgensternkreis Petrus des Marientodes nach B. 33
111. Salzburg, Stift bei St. Peter	Silberaltärchen von 1494 Perlmutterreliefs: Geißelung nach B. 12 Gefangennahme nach B. 10
112. Wien, Stephansdom	Rotmarmortaufstein von Ulrich Awer Johannes nach B. 37 Andreas nach B. 35 Philippus nach B. 38 Simon nach B. 43 Judas Thaddhäus nach B. 42 Matthäus nach B. 44
113. Wien, Stephansdom	Steinrelief von Conrad Vlauen von 1523 Kreuzschleppung nach B. 21

Oberrhein.

114. Berlin, Deutsches Museum Abb. Kat. S. 84	Flügelaltar von 1516 Geburt Christi nach B. 5
115. Baden-Baden, Stiftskirche	Sandsteinhochrelief am Portal Veronika mit Schweißtuch nach B. 66

116. Freiburg, Augustinermuseum	Freifigur aus Lehn. Afg. 16. Jh. Sebastian nach B. 59
117. Herznach, St. Verenakapelle	Altarflügelreliefs Afg. 16. Jh. Barbara nach B. 63
118. Kaysersberg, Kirche	Flach u. Hochreliefs vom Altar des Hans von Kolmar. 1518 Noli me tangere nach B. 26 Gefangennahme nach B. 10 Christus vor dem Hohenpriester nach B. 11 Geißelung Christi nach B. 12 Handwaschung nach B. 13 Kreuzschleppung nach B. 16 Grablegung nach B. 18 Auferstehung nach B. 20
119. Freiburg, Münster	Schnewlinaltar von 1514 Maria mit dem Kind nach B. 29

Schlesien.

120. Breslau, Museum der bildenden Künste	Flügelaltarreliefs um 1500 Kreuztragung nach B. 16 Ölberg nach B. 9 Kreuzigung nach B. 22 Geißelung nach B. 12
121. Kamenz, Klosterkirche	Franziskusaltar um 1520 Kreuztragung nach B. 21
122. Thiemendorf, Ev. Kirche	Altarrelief der Werkstatt Hans Olmützers um 1510/20 Verkündigung nach B. 3
123. Mühlenbach, Wegkapelle	Freifigur nach 1473, 1490 (?) Maria mit dem Kind nach B. 28

Sachsen.

124. Mühlberg, Stadtkirche	Zug nach Ägypten nach B. 7
125. Leipzig, Paulinerkirche	Grabmal der Herzogin Elisabeth von Sachsen nach 1484 Evangelistensinnbilder nach B. 73—76
126. Chemnitz, Jakobikirche	Heiliges Grab von G. J. Kiel 1480 (?) Kriegsknecht nach B. 20.

Ostpreußen.

127. Frauenburg, Dom	Reliefs d. ehem. Hochaltares von 1504 Anbetung der Könige nach B. 6 Geburt Christi nach B. 4

Niederrhein.

128. Kalkar — Gehäuseplastik des Hochaltares von Meister Loedewich 1498—1500 Gruppe um Christus u. Pharisäer zu Pferd nach B. 21

Westfalen.

129. Altena, Slg. Thomée — Epitaph für Bernt Holtappel von 1512 Einzelheiten der Kreuztragung nach B. 21 u. B. 66

130. Olpe, Kreuzkapelle — Freifiguren um 1500 Johannes nach B. 17 Evangelistensinnbilder nach B. 73—76

Süddeutsch.

131. Berlin, Slg. Dr. Bollert — Freifiguren, gegen 1500 Riemenschneiderkreis Maria u. Johannes nach B. 23

132. Berlin, ehem. Slg. Oppenheim Kat. Nr. 39 — Reliefstafel um 1520 Madonna der Patmosdarstellung nach B. 28

133. Berlin, ehem. Slg. Tony Straus-Regbaur Kat. 1930 Nr. 127 — Silberne Freifigur frühes 16. Jh. Sebastian nach B. 59

134. Sigmaringen, Museum Nr. 37 u. 40 — Altarflügel von 1491 in Beziehung zum Blaubeurer Meister Geißelung nach B. 12 Auferstehung nach B. 20

Süddeutsch-Oberitalisch.

135. Berlin, Slg. Silten Kat. Nr. 31 — Hochrelief aus dem Umkreis des Amadeo Jünger der Himmelfahrt nach B. 18, B. 33 u. B. 9.

Lebenslauf.

Am 30. Juni 1912 wurde ich, Wilfried Ernst Thöllden, als 5. Kind des Pfarrers Gustav Thöllden und seiner Frau Gertrud geb. Spittel in Martinrora (Kreis Arnstadt) geboren. Nach 3 Jahren Vorschule besuchte ich von Ostern 1922 an das Reformrealgymnasium in Apolda, wohin mein Vater als Vereinsgeistlicher der Inneren Mission und später als Kreisoberpfarrer berufen worden war. Außerhalb des Schulplanes erhielt ich Unterricht in der griechischen Sprache, Ostern 1932 bestand ich die Reifeprüfung, darauf studierte ich — abwechselnd in München und Berlin — Kunstgeschichte, Archäologie, deutsche Literaturgeschichte und Philosophie bei den Professoren Geheimrat Pinder, Borcherdt, Brinckmann, Hartmann, Hübner, Kauffmann, Klages, Kutscher, W. Rehm, Rodenwaldt und Zschietzschmann. Die Semesterferien nutzte ich zu ausgedehnten Studienreisen in Deutschland und zum Teil im Ausland. Gang und Ziel meiner wissenschaftlichen Bemühungen bestimmten die Vorlesungen und Übungen meines Lehrers Geheimrat Pinder, dem ich immer in Dankbarkeit verpflichtet bleiben werde.